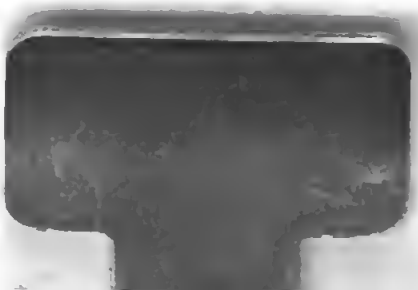
Gall. g.
592 r
Lindau



Aus Paris.

Beiträge
zur
Charakteriſtik des gegenwärtigen Frankreichs.

Aus Paris.

Beiträge

zur

Charakteriſtik des gegenwärtigen Frankreichs

von

Paul Lindau.

Stuttgart 1865.
Verlag von A. Kröner.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Meinem verehrten und bewährten Freunde

Joseph Lehmann,

Redakteur des „Magazins für die Literatur des Auslandes“,

gewidmet.

P. L.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite.

Eingang 1

Aus dem öffentlichen Leben 7

1. Die Parteien 7

2. Der politische Glaube. Chauvinismus 19

3. National- und Volksdramen. Eine Schule nationaler Beschränktheit 34

4. Preßzustände und die Commission du colportage . . . 53

Ueber gesellschaftlichen Verkehr 69

Aus der Kunst- und Dichterwelt 85

1. Rachel und die klassische Tragödie 85

2. Viktor Hugo und seine letzten romantischen Dichtungen . 148

3. Eugen Scribe und das moderne Lustspiel 179

4. Gustav Flaubert und der realistische Roman 186

Deutsches Element in Frankreich 207

Die Geschichte von Richard Wagner's „Tannhäuser" in Paris 207

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Eingang.

Es ist einmal hergebrachter Brauch, daß ein jeder Sterbliche einen jedesmaligen Ausflug nach Paris dazu benutzt, in seinen wenigen Mußestunden tief eingehende und spaltenlange Abhandlungen über Paris und Pariser zu schreiben. Mit Paris steht es genau so, wie mit dem Theater. Wer sein Entree bezahlt, glaubt darüber sprechen zu dürfen.

Wenn man nun gar, gleichviel durch welche Begünstigung, durch Verdienst oder blindes Glück, das Recht erlangt hat, sein Manuskript durch die Scheere des Faktors zerschnitten, unter die Setzer vertheilt, gesetzt, gedruckt — leibhaftig gedruckt, mit einigen sinnentstellenden Setzerliebenswürdigkeiten in die weite Welt geschickt, und schließlich unbeachtet zu wissen, wenn man mit Einem Worte „Schriftsteller" oder „Literat" oder „Redakteur" auf die Visitenkarte setzen darf, ohne mit den betreffenden Paragraphen des Strafgesetzbuches, über unrechtmäßige Anmaßung von Titeln, in Kollision zu gerathen, so kann man sich mit dem Gedanken, in Paris oder

in einem Theater geweſen zu ſein, ohne darüber mit mög=lichſt gefurchter Stirn als befugter Richter aufzutreten, über Komödianten und Dekorationen ſeine maßgebliche Meinung abzugeben, gar nicht vertraut machen.

Mit dem Nachtzuge iſt der Redakteur eines beliebigen „Krähwinkler Beobachters“ auf dem Nordbahnhofe angekommen. Sobald er den Reiſeſtaub abgeſchüttelt, und nur einmal die Naſe in die ihm wildfremde Welt geſteckt hat, hält er ſich für moraliſch verpflichtet, ſeine erſten Eindrücke, die er vermuthlich, im Vertrauen auf das Sprüchwort, für die richtigen hält, dem Papier, und ſeinen Brief mit dieſen unſterblichen Beobachtungen der Poſt anzuvertrauen. Zwei Tage ſpäter erſcheinen ſie dann, zum Ergötzen der lieben Krähwinkler, im Feuilleton des oben genannten Blattes.

Wären dieſe „Pariſer Skizzen“, „Plaudereien“, „Silhouetten“, „Federzeichnungen“, „Papierſtreifen“, „Notizblätter“ — und Gott weiß welche pikante Namen man für dieſe Phantaſieſtückchen ausgeklügelt hat — wären ſie in der That aufrichtige, harmloſe Aufzeichnungen des Erlebten und Geſehenen, ſo könnten ſie allerdings lückenhaft, einſeitig, verſchroben ſein; es könnte dem verehrlichen Korreſpondenten ergehen, wie ſeinem bekannten Reiſekollegen, dem auf der Wanderſchaft in einem Wirthshauſe von einer ſchielenden Magd ein Glas Bier aufgetragen wurde, und der Tags darauf ſeinem Freunde berichtete: „Hier zu Lande ſchielen alle Frauen“; dem Weltall würden aus derartigen Aufzeichnungen gerade keine ſehr erheblichen Vortheile erſprießen; aber, Du lieber Gott, man ließe ſich den Spaß am Ende doch noch gefallen. Die irrigen Angaben wären wenigſtens aufrichtig gemeint,

und Aufrichtigkeit bleibt unter allen Umständen etwas höchst Anerkennenswerthes. .

Aber dazu kann sich unser Krähwinkler Freund nicht verstehen; es geht nicht, mit dem besten Willen nicht. Der Leser erwartet „Pikantes", und der Schreiber hat nichts Pikantes gesehen. Er sieht eine großartige, schöne Stadt, deren Großartigkeit und Schönheit ihn frappiren muß, wenn er nicht blind ist — in ihr eine lebhafte, bewegte Welt, die sich nicht um ihn bekümmert, die sich überhaupt um Nichts zu bekümmern scheint, der er ganz fern steht, und der er sich nicht nähern kann.

Das ist sein Eintritt in Paris und darüber soll er etwas Pikantes, Neues schreiben! Und dieses gänzliche Isolirtsein währt nicht etwa Tage lang, Wochen, Monde — nein Jahre, lange Jahre vergehen, ehe man sich in diese Welt wirklich hinein zu leben im Stande ist. So Manchem gelingt dieses Kunststück gar nicht.

Denn heißt es etwa, Paris kennen, wenn wir unter den Parisern zehn oder zwanzig liebe Bekannte gefunden, mit denen wir im Café Domino und Karten gespielt und in einer versimpelten Winternacht durch die Cité und die verrufensten Schlupfwinkel des Quartier Monffetard eine Wanderung angetreten? wer nach einem Opernball mit einem aufgelesenen Domino bei Vachette soupirt, oder mit fünf oder sechs Einladungen zu anständigen Gesellschaften beehrt ist, kann der sich rühmen, Paris zu kennen?

Ich weiß, daß man, wenn man auf diesem Stadium angelangt ist, von dem schnurrigen Dinge, das Paris heißt, eigentlich noch gar nichts kennt, und ich weiß ferner, daß so mancher,

der ſelbſt dies Stadium noch lange nicht erreicht, viel geleſene Pariſer Sittenſtudien verfertigt hat.

Was ſoll nun unſer armer geplagter Krähwinkler Redakteur beginnen? Er will, er muß über Paris ſchreiben, über Paris, in dem er lebt, in dem er ſich ſehr gut amüſirt, und das er gerade ſo genau kennt, wie den verſtorbenen König Radama II. in Tatane-Arrikuh. Aber er hat ſo viel davon gehört, ſo viel darüber geleſen, den Kühnen unterſtützt das Glück: er wird darüber auch ſchreiben.

Reminiſzenzen leichtfertiger Unterhaltungslektüre, pikant geſchrieben, und mit der erforderlichen Keckheit vorgetragen, erſchwindelte Fabeln für ſelbſterlebte Begebenheiten ausgegeben, das iſt — ich ſcheue mich nicht, es auszuſprechen, — in wenigen ungeſchminkten Worten das Rezept, nach dem die meiſten Bücher über Paris zu Stande gebracht, das Modell, aus dem gar gefällige Statuetten der Dame Lutetia gefloſſen ſind. Das „leichtfüßige treuherzige Griſettenvölkchen", die „Sirenen der Demi-monde, die uns in ihre gefährlichen Netze ziehen", und Aehnliches auf dieſem nicht mehr unbekannten Gebiete, verdanken dieſem Erzeugungsprozeſſe ihr Daſein.

An alle dem iſt natürlicher Weiſe immer etwas Wahres. Ein allgemein verbreitetes Gerede beruht auf guten Gründen. Es gibt ja keinen Rauch ohne Feuer, keine Wirkung ohne Urſache, kein Geſchwätz ohne alle Berechtigung. Aber zu viel Köche verderben den Brei; man variirt und variirt das alte Thema, und macht es wie der Sonderling mit ſeinem Regenſchirm, der erſt die Seide und dann das Geſtell veränderte; ſchließlich bekommt man dann einen Pariſer Originalbericht,

der dem Collin'schen Messer nicht unähnlich sieht, dem Messer ohne Griff, an dem die Klinge fehlt. Unkenntniß, Kurzsichtigkeit, Dünkel, scheele Mißgunst, und wie die saubern Gesellen alle heißen mögen, die bei der Geburt dieser literarischen Wechselbälge Pathe stehen, sind arge Sansculottes, die alles um und umwerfen. Das bischen Wahrheit muß sich in den Winkel verkriechen; Willkür, Lug und Trug geriren sich drastisch auf dem Vordergrunde des Schauplatzes; ist es da nicht natürlich, daß der flüchtige Beschauer nur ihnen seine Aufmerksamkeit zuwendet und die stiefmütterlich behandelte Wahrheit in ihrer dunklen Ecke ganz übersieht?

Wer aus solchen Quellen seine Weisheit geschöpft, wird diese Worte oft für gar paradox oder all zu alltäglich halten müssen. Doch darf ich wohl hoffen, daß mir von dem wohlgesinnten Leser, in Ermangelung anderer Verdienste, wenigstens das Verdienst der Aufrichtigkeit, die selten blendet, oft verletzt, oft aber auch überzeugt, zuerkannt werden wird.

Ich bin lange mit mir zu Rathe gegangen, welchen Titel ich diesem Buch beilegen sollte. Da ich glaube, daß die verschiedenartigen Abschnitte zur Charakteristik des gegenwärtigen Frankreichs beitragen könnten, und da dieser Gedanke der Faden ist, welcher die verschiedenen Theile zu einem geschlossenen Ganzen zusammenreihte, so habe ich diesen Versuch einfach „Aus Paris, Beiträge zur Charakteristik des gegenwärtigen Frankreich", genannt. Klingt der Titel zu herausfordernd, so muß ich bedauern, daß er seiner Bestimmung und meinen Absichten durchaus nicht entspricht.

Zur Vervollständigung habe ich auch einige Artikel, die bereits früher in literarischen Zeitschriften erschienen, in die-

ſen Band mit aufgenommen, namentlich dem „Deutſchen Muſeum“ und dem „Magazin für die Literatur des Auslandes“ einige meiner früheren Arbeiten entlehnt.

Und nun, Gott befohlen, zur Sache!

I.

Aus dem öffentlichen Leben.

1. Die Parteien.

Zunächst wollen wir von den Parisern als wichtigstem Bestandtheil der „großen Nation" sprechen. Als aufrichtiger und warmer Freund der Pariser, glaube ich ihnen meine Freundschaft nicht besser bethätigen zu können, als dadurch, daß ich ihnen gleich hier einige derbe, aber gutgemeinte Vertraulichkeiten ins Gesicht sage. Mit dem Patriotismus, mit dem Nationalgefühl muß ich beginnen, denn dies ist der wahre Spiegel für das ganze geistige Leben des Volkes, und hiermit will ich beginnen, weil die Pariser mir hier am Wenigsten gefallen.

Ich brauche auf die allbekannte Geschichte Frankreichs keinen Rückblick zu werfen, ich brauche den Schleier dieser sonderbar verworrenen Vergangenheit nicht zu lüften, und brauche nicht daran zu erinnern, daß Frankreich seit kaum achtzig Jahren einen König auf das Schaffot, zwei Könige und einen Kaiser in die Verbannung geschickt, und in demselben Zeitraume nicht mehr und nicht weniger, denn alle verschiedenen Regierungsformen mehrfach durchgemacht hat, also: absolutes Königthum von Gottes Gnaden; konstitutionelles, parlamentarisches Königthum; despotisches, sogenanntes demokratisches Kaiserthum, soziale Republik — es genügt, daß wir uns diese in der Weltgeschichte wohl allein dastehenden Verhältnisse

in großen allgemeinen Umriſſen vergegenwärtigen, um ſchon in ihnen einen Maßſtab für die Beurtheilung der Gegenwart zu gewinnen.

Ein ſolches Land mit einer ſolchen Vergangenheit ſollte doch, nach allen Berechnungen der Logik, mehr als jedes andere von Parteiübel heimgeſucht ſein. Man ſollte doch glauben, daß ſich die Arbeitermaſſen der goldenen Tage noch erinnerten, an denen ſie mit ihren politiſchen Leitern auf Du und Du ſtanden, und ſelber citoyens, ihren Arbeitgeber citoyen! nannten; daß die Bourgeoiſie die Wohlthaten des Friedens, die ihnen der Bürger-König Ludwig Philipp zugeführt, nicht vergeſſen; daß die Armee die Tage von Auſterlitz und Jena in gutem Angedenken bewahrt habe, und daß die Ariſtokratie endlich, die ach, auf immer verſchwundene Pracht des ancien régime beweine. Man ſollte doch glauben, daß es wirklich alte Parteien gebe, von denen man ſo oft ſprechen hört, und eine neue, die jetzt regiert; daß ſich Legitimiſten, Orleaniſten, Republikaner und Bonapartiſten ſchroff gegenüberſtänden und mit aller Kraft daran arbeiteten, diejenige Gewalt wieder an's Ruder zu bringen, welche ihren Wünſchen am meiſten entſpricht und ihre Vortheile am wirkſamſten begünſtigt.

Dem iſt nun aber in Wirklichkeit, ſo ſonderbar es auch klingen mag, und trotz der feinſten Berechnung ſcharfſinniger Theoretiker, durchaus nicht ſo.

Freilich gibt es mit bedeutenden Talenten begabte Männer, die nicht der regierenden Macht, ſondern einer gefallenen Regierung huldigen; es gibt hervorragende Vertreter der alten Parteien. Es gibt auch gewichtige Organe derſelben alten Parteien, — aber hinter dieſen Vertretern, hinter dieſen Organen, ſteht keine Partei im Volke. Das Volk intereſſirt ſich wohl an Dieſem oder Jenem ganz beſonders, es lieſt mit einer gewiſſen Vorliebe dieſes oder jenes regierungsfeindliche Organ; aber nicht aus einer ehrwürdigen politiſchen

Ueberzeugung, ſondern mehr aus einem der Mittelmäßigkeit eigenthümlichen Oppoſitionsgelüſtchen. Der Pariſer Politiker, in ſeiner großen Geſammtheit aufgefaßt, iſt weder Orleaniſt, noch Legitimiſt, noch Bonapartiſt, noch Republikaner; er iſt etwas Anderes, wir werden gleich ſehen, was.

Es gibt wohl kein Land auf der Welt, welches ſo wenig Intereſſe an ſeinen ſtaatlichen Inſtitutionen und an ſeinem öffentlichen Leben nähme, wie Frankreich, gleichzeitig auch wohl kein Land, welches ſo gern der beſtehenden Regierungsform Oppoſition mache. Man hat immer opponirt in Frankreich, bisweilen auch mit völligem Recht; aber weshalb man opponirt hat, davon hat ſich wohl der große Haufen, der ſchließlich durch die brutale Macht des Stärkeren immer den Ausſchlag gegeben, nur ſelten oder niemals Rechenſchaft abgelegt.

Das politiſche Bewußtſein, aus dem man allein die Kraft eines politiſchen Urtheils gewinnen kann, fehlt dem Pariſer Volke ganz und gar. Man nimmt die vollendete Thatſache hin, ohne nach deren Urſprung zu fragen, ohne deren Bedeutung für die Zukunft zu erwägen; man nimmt ſie, wie ſie juſt die Gegenwart bietet, und äußert ſich darüber, wie es gerade der Augenblick eingibt, in günſtiger oder ungünſtiger Weiſe. Weshalb man für den Halbmond auf der Krim, wider Buddha und ſeine Rivalen in China, für das Kreuz in Syrien und für Herrn Banquier Jecker am Popokatepetl in Mexiko Krieg geführt hat, oder noch führt, welches Intereſſe das gegenwärtige Frankreich eigentlich in der Welt vertritt, ob ſich der Friede von Villafranca und die römiſche Okkupation mit dem feierlich proklamirten Programm eines einigen Italiens vertrage — darauf wiſſen nur Wenige Rede und Antwort zu ſtehen, und alles das iſt ihnen in der That ziemlich gleichgültig.

Politiſches Bewußtſein kann nicht exiſtiren, weil eben der politiſche Gedanke niemals klar gefaßt wird, und weil ſich

deshalb, seine unbestimmte verworrene Physiognomie, die nur das Gepräge des immer wechselnden Augenblickes trägt, der ruhigen, geistigen Wahrnehmung entzieht. Wie man von den Franzosen gesagt hat, sie hätten keine Gedanken, sondern nur Einfälle, so kann man auch von ihnen sagen, sie denken nicht nach, sondern sind nur für Eindrücke empfänglich. Deßhalb hat man auch in Frankreich niemals aus tief innerer Ueberzeugung und bewußtvoll einer bestimmten Fahne gehuldigt; man ist ihr gefolgt, so weit es eben ging, und war man derselben überdrüssig, so spannte man eine andere Flagge auf. Wäre man jemals aufrichtiger Anhänger einer bestimmten Regierungsform gewesen, so würde man sich unter der andern nicht so wohl fühlen können, wie dies in der That der Fall ist. Es ist aber eine unbestreitbare Thatsache, daß in dem heutigen Frankreich, ohne daß man sich mit den Ideen des Kaiserreichs befreundet hat, die gefallenen Dynastieen nicht einmal mehr in der Erinnerung fortleben. Die Lilien der Bourbonen sind wahr und wahrhaftig geknickt, vermodert ist das rothe Banner der Republik, und wer gedenkt noch Ludwig Philipps? Ist dies schnöde Undankbarkeit? Nein, nein, es ist nichts anderes als eine natürliche Folge des fehlenden politischen Bewußtseins.

Thiers ist freilich Orleanist, Berryer Legitimist, Jules Favre Republikaner. Wenn man aber glaubt, daß ihre Wahl in die Kammer ein thatkräftiger Beweis sei für die konstitutionnell-parlamentarische, absolutistisch-monarchische oder sozialistisch-republikanische Gesinnung im Volke, so täuscht man sich gewiß.

Nicht dem Vertreter dieser oder jener Regierungsprinzipien hat der Pariser Wähler seine Stimme gegeben, sondern dem geistreichen oppositionellen Kandidaten. Deshalb war es auch nirgends in der Welt so leicht, eine Koalition zu Stande zu bringen. Wenn sich der Kaiser entschlossen hätte, Herrn von Persigny Opposition zu machen, so hätten ihn unsere

lieben Pariſer ebenſo gut in ihren geſetzgebenden Körper gewählt, wie Jules Favre oder Pelletan. So bedeutende Namen ſprechen alſo keineswegs für das Vorhandenſein von altem Parteigeiſt im Volke. Der Umſtand aber, daß dieſe Namen gleichzeitig und gleichbevorzugt durch des Volkes Willen aus der Wahlurne ſiegreich hervorgingen, ſcheint mir gerade das Gegentheil zu beweiſen.

Ein Faktum ſteht aber feſt und findet in dem überraſchenden Reſultate der jüngſten Pariſer Wahlen ſeine unwiderlegbare Bekräftigung, nämlich, daß der Pariſer ebenſo wenig, wie er den alten Parteien zugethan, ebenſowenig auch Bonapartiſt iſt.

Er erträgt den Bonapartismus und iſt ihm für die zahlreichen Amüſements, deren er ſeit einigen Jahren, Dank ihm, genießt, äußerſt erkenntlich. Mexiko hat ihm aber die Laune verdorben, die Beglückungstheorieen fangen auch an, ihn zu langweilen, und das hat er bei den Wahlen zeigen wollen. Er freut ſich immer über die Oppoſition, wenn ſie witzig iſt, freut ſich auch über die Regierungspreſſe, wenn ſie ihn unterhält, fragt aber im Grunde weder nach der Meinung von dieſer noch von jener, ſondern fragt nur danach, wo er ſich am meiſten amüſirt. An Amüſement hat es aber die kaiſerliche Regierung bis jetzt nicht fehlen laſſen.

Wenn man dem Regimente des Kaiſers Napoleon in ſpäteren Tagen einen charakteriſirenden Namen geben will, ſo wird man es gewiß, das ſagt mir mein prophetiſcher Geiſt, die Zeit des Amüſirens, des Zentraliſirens und des Nivellirens nennen müſſen.

Daß die Politik eine ernſte, grimmig ernſte Seite hat, will einem guten Theile unſerer lieben Pariſer gar nicht einleuchten. Sobald die Geſchichte ernſt zu werden anfängt, verliert ſie für jene alles Intereſſe, und wer Paris während des kurzen Feldzuges in Italien geſehen hat, wird wiſſen, wie es mit der politiſchen Reife dieſes Völkchens ſteht. Man

ſchlug ſich freilich jeden Nachmittag gegen 5 Uhr in der rue du Croissant krumm und lahm, um die Abendnummern der „Patrie“ mit den neueſten Nachrichten vom Kriegsſchauplatze entgegen zu nehmen — aber das geſchah doch wohl hauptſächlich, weil man noch bei Zeiten erfahren wollte, ob und wieviel Lichter zur Abendillumination erforderlich wären.

Die freudige Erregtheit der Maſſen bot gar oft einen geradezu ergreifenden Anblick dar — aber ich bitte Euch, Enthuſiaſten, beſeht nur Eure Gönner nicht in der Nähe, wenn es Euch lieb iſt, Eure Illuſionen zu bewahren. Forſcht nicht nach dem Grunde dieſes Volksjubels, begnügt Euch mit der abgeſchmackten Zeitungsphraſe, die jeder Abonnent des „Siècle“ auswendig kennt: „Die Ehre der franzöſiſchen Fahne iſt gerettet“, begnügt Euch damit und glaubt daran, wie an das Evangelium.

Denn ſonſt, wolltet Ihr den Schleier lüften, würde Euch die betrübende Hohlheit, die all dieſem lieben Skandal zu Grunde liegt, tief erſchüttern, tief betrüben müſſen — Ihr würdet von einem Extrem in das andere fallen, von der glühen Bewunderung für dieſe ſich ihrer Größe ſo bewußten Nation, in Mißachtung all dieſer toſenden Komödianterei. Ihr würdet annehmen müſſen, daß nicht das heilige Intereſſe für eine heilige Sache dieſe verſchiedenartigen Elemente um den gemeinſamen Altar des Vaterlandes zu einer auserwählten Schaar vereint, Ihr würdet vielleicht glauben, daß nur die ſchnöde Neugier dieſe ſpektakelſüchtigen Gaffer zuſammengeblaſen hat.

Ich will den Franzoſen den Patriotismus keineswegs abſprechen. Sie glauben auch aus tiefſter Seele, daß ſie wahre Vaterlandsfreunde ſeien, ſie glauben es in der rührenden, ſchlichten Einfalt eines Kindes, und der Glaube macht ſelig. Sie ſind Patrioten, aber ganz beſonders, weil ſie der Patriotismus amüſirt. Der Patriotismus folgt hier aus dem Amüſement, und nicht das Amüſement aus dem Patrio-

tismus. Noch immer das alte, unvergeßliche Feldgeſchrei: Panem et Circenses!

Ja, ſie ſind Patrioten, aber wie geſagt, Patrioten von eigenthümlichem Schrot und Korn. In der Beſchränkung aller ihrer Freiheiten, in einer Kammer, die aus 250 kaiſerlichen Kreaturen beſteht, in der Knebelung der Preſſe, in einer Finanzwirthſchaft, die im Jahre 1863 ein Defizit von zwei Milliarden achthundert Millionen aufwies, unter dem Drucke eines Sicherheitsgeſetzes, welches der Regierung die Macht in die Hand gibt, die individuelle Freiheit, wann es ihr beliebt, zu vernichten, in alle dem ſehen ſie durchaus keine Verletzung ihrer patriotiſchen Würde. Ein bischen kitzelnder Lorbeer von den Feldern Solferino's aufgerafft; die Verſicherung eines feilen Journals, daß alles in Frankreich geſchah und geſchieht, damit die große Nation die ihr von der göttlichen Vorſicht übertragene ziviliſatoriſche Miſſion auf Erden erfülle; ein ſiegreiches, ruhmbedecktes Heer, das mit martialiſchem Anſtrich, die verwundeten Krüppel und Lahmen in trauriger Schauſtellung an der Spitze, durch die feſtlich geſchmückte Stadt, unter Triumphbogen, bei wehenden Fahnen, mit klingendem Spiele ſeinen feierlichen Einzug hält; Volksſpiele, Volksbeluſtigungen — das behagt unſern Leutchen, und entſchädigt ſie für Alles, was ihnen fehlt. Deshalb wäre es für ſie vielleicht eine unangenehme Ueberraſchung, wenn eine neue Ordnung der Dinge eingeführt würde. Denn trotz der Oppoſition iſt man dem jetzigen Regimente durchaus nicht gram, und es iſt ja auch Niemand da, von dem man etwas Beſſeres erwarten könnte.

Man würde jedoch der leichtſinnigen, aber ſtets anſtändigen Natur des Pariſers Unrecht thun, wollte man glauben, daß ſie ſich ohne Weiteres und blindlings einem jeden tyranniſchen und brutalen fait accompli, dem A und O unſerer heutigen politiſchen Weisheit unterwerfe. Billigt man jetzt die hohen Orts für gut befundenen Prinzipien mit derſelben

Ruhe, mit der man ſich früher vor andern unkontrolirten, ehrwürdigen Autoritäten gebeugt hatte, ſo iſt dies kein Symptom ſerviler Feigheit. Es iſt einerſeits, wie ich ſchon ausgeführt, eine Folge des Mangels an politiſchem Bewußtſein, andererſeits eine Konſequenz jenes dem franzöſiſchen Nationalcharakter anhaftenden Wankelmuthes, jener philoſophiſchen Gleichgültigkeit und Sorgloſigkeit, die im privaten wie im öffentlichen Leben allüberall maßgebend und vorherrſchend auftritt.

Man ſchäkert gar zu gern in Frankreich. Man ſchäkert, wie Montesquieu in den „lettres Persanes“ ſchreibt, „im Staatsrathe, mit den Geſandten, ja ſelbſt an der Spitze der Armee“, und dies frivole „Schäkern“ bildet in der That den Grundzug des franzöſiſchen Nationalcharakters.

Natürlich bedingt auch dieſes leichtfertige Vergnügenfinden an hunderttauſend Kleinigkeiten eine gänzliche und vollkommene Gleichgültigkeit für alles und jedes Intereſſe von höherem Werthe, von ernſterem Gehalte.

Die große Nation gleicht in mehr als einem Punkte dem kaum dem Gängelbande entwachſenen Kinde. Man gewähre ihr nur ihr Steckenpferd, man zeige ihr nur von Zeit zu Zeit ſchmucke Soldaten mit bunten Uniformen und blanken Knöpfen, und man kann überzeugt ſein, daß die große Nation, wie das Kind, vor dieſem Schauſpiel, vor dieſer Spielerei Alles rings um ſich her vergeſſen wird, ſelbſt die böſe Ruthe, die hinter dem Spiegel ſteckt.

Und dieſe wahrhaft kindliche Sorgloſigkeit iſt durchaus keine neue Erfindung, kein Kind unſerer leichtſinnigen Zeit, ſie zieht ſich durch alle Zeiten und vererbt ſich von Generation auf Generation, als unverjährbares, unveräußerliches Nationaleigenthum.

Iſt es ein Zufall, iſt es ein Symptom, wenn Molière den Miſanthropen Alceſt zum Helden einer Komödie wählt, wenn er den ernſten Mann, der ergründet, verwirft

und haßt, in das zweideutige Licht der Lächerlichkeit ſtellt und in den Mund des oberflächlichen, leichtfertig-gleichgültigen Freundes Philint, der Alles billigt, Alles rechtfertigt und Alles anerkennt, die Worte der franzöſiſchen Weltweisheit legt? Und dieſer Freund Philint, der als höchſtes Prinzip ſein „flegme philosophe“, das gefällige Erdulden jedweder Schickung aufſtellt, der behauptet, man müſſe ſich dem Laufe der Zeiten ohne Sträuben beugen, man müſſe die Menſchen und Handlungen nehmen, wie ſie gerade ſind,*) dieſer Philint, dem man in Frankreich den Beinamen des „raisonneur“ und „homme raisonnable“ beilegt, hat in den Augen der Pariſer vollkommen Recht, und Alceſt iſt eben nichts als ein unglücklicher Schwärmer, über deſſen heilige Entrüſtung ſelbſt das gebildete Parquet des théâtre français lachen kann!

Wir müſſen uns auf eine gewichtige Einrede gefaßt machen. Und die Revolutionen, beweiſen ſie nicht ſchlagender als die feinſten Klügeleien, daß es Parteien im Lande gibt, die andere geſtürzt haben, daß Frankreich nicht nur „ſchätzt“, wie Montesquieu ſagt, nicht nur ſchweigend „billigt und erduldet“, wie der Molière'ſche Philoſoph es wünſcht, daß dies kleine Kind unter Umſtänden auch ſein Geſicht in fürchterliche Falten legen und am öffentlichen Leben ein Intereſſe nehmen kann, welches dem Herrn da droben den Angſtſchweiß auf die Stirne treiben muß? Wir müſſen das Faktum hinnehmen, erlauben uns jedoch, daſſelbe näher zu unterſuchen. Wir haben vier große ſtaatliche Umwälzungen, 1789 Sturz der Bourbonen durch den Liberalismus, der ſpäter in die Schreckensherrſchaft ausartet und einem jungen despotiſchen Genie, dem 20jährigen Kapitän den Kaiſerpurpur umhängt; 1815 Sturz der napoleoniſchen Willkürherrſchaft durch

*) Il faut fléchir au temps sans obstination . . . .
Je prends tout doucement les hommes comme ils sont,
J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font.
1. Szene des »Miſanthropen.«

das Ausland, Einſetzung einer ohnmächtigen, unpopulären Regierung, die ſich ſelbſt überlebt hat, und die bald 1830 durch eine neue Geſellſchaftsklaſſe, die ſich inzwiſchen gebildet und ihrem Geſchöpfe den Zepter in die Hand gezwungen hat, verdrängt wird, 1848 Sturz dieſer Dynaſtie, die ſich durch Reaktion und namenloſe Schwäche ſelber ihr Grab gegraben; ſchließlich Geſellſchaftsrettung und kaiſerliches Regiment, wie wir's jetzt haben.

Nun, eine Partei bildet ſich nicht von einem Tag zum andern; nur in den fortgeſetzten Fehlern einer Regierung findet das Volk Material zu oppoſitioneller Parteibildung.

Wir wollen ſehen, ob und wie ſich lebenskräftige Parteien in dieſen ſtaatlichen Gährungsperioden gebildet haben; wir wollen ſehen, wie es in Frankreich in den Tagen ausſah, die der Revolution folgten; ob die Revolution bewußtvoll zu Stande kam, oder nur eine koloſſale, überraſchend große Ausgabe des Schätzens war; ob ſie vorbereitet, durchdacht, dem Gebote des Volkes gehorchte, oder plötzlich, unerwartet hereinbrach, und das Volk ſelbſt überraſchte. Ich habe deshalb eine Anzahl beachtenswerther Autoren durchleſen, die zu dieſen Zeiten lebten und über dieſe Zeiten geſchrieben haben. Folgendes iſt das Reſultat meiner Forſchungen:

„Seit ungefähr hundert Jahren iſt der Pariſer in eine Sorgloſigkeit um die politiſchen Intereſſen verfallen, die, wie ein moraliſches Gift die Herzen verdirbt, den Verſtand entkräftet, und Alles Energiſche ſchwächt und zu ſtark erſcheinen läßt: man hat vor allem und jedem, was großartig, ſüblim iſt, förmlich Angſt."

So ſchreibt Mercier, der ſcharfſinnige Beobachter, im Jahre 1788, wenige Monate vor dem verhängnißvollen Jahre, das die großen welterſchütternden neuen Prinzipien gebären ſollte. Im Jahre 1788 ahnt dieſer geiſtreiche Mann noch nichts von dem großen Werke, das ſich wenige Tage darauf vor den Augen des erſtaunten Univerſums er-

füllen ſollte. Er ahnt nichts, weil das Volk in der That noch ganz ſorglos, ganz gleichgültig war, und weil es ſelbſt von ſeiner „großen Miſſion“ noch nichts wußte. „O, man ſieht es dieſem bleichen, ſchlaffen, traurigen, gebeugten Haufen deutlich an, das ſind keine Republikaner!“ ſchreibt er weiter, und dieſer bleiche Haufen war daſſelbe ſtolze Volk, durch deſſen Wille, ein Jahr darauf, ein Mirabeau der Gewalt der Bayonette trotzen konnte.

Kaum iſt dieſer große Akt mit ſeiner blutigen Kataſtrophe ausgeſpielt, ſo verfällt es von neuem in ſeine Sorgloſigkeit, in ſeine Philoſophie des Erduldens und Billigens, bis es ſich noch einmal aufrafft und noch einmal eine Revolution von weltgeſchichtlicher Bedeutung zu Stande bringt.

Aber jetzt iſt der Vorrath verbraucht, der Zündſtoff iſt verpufft, jetzt iſt nichts Großes, nichts Erhabenes mehr in dieſer Maſſe.

Nichts Schönes und nichts Edles reizt uns noch.
Die Seelen ſind entgeiſtert und kein kühner Aufſchwung,
Kein Streben drängt uns hin zum Ideal;
Und ſollte eines jungen Dichters Stern
Am Horizonte plötzlich uns erſcheinen,
So würde kaum der Blick ſehnſücht'ger Schwärmer
Der Feuerbahn des jungen Geiſtes folgen;
Kaum würden ſeiner Saiten ſüße Töne
Acht Tage lang in unſerm Herz nachhallen.
Man könnt' uns Alles nehmen, ſelbſt die göttliche,
Die Himmelsgabe, die ſo theuer wir
Erkauft mit unſern Thränen, unſerm Blute,
Man könnte uns die ſtolze Freiheit rauben —
Die Freiheit, halbvergeß'ne alte Liebſchaft! —
Wir würden uns nicht regen und nicht rühren!
— O träges Ungeheuer, bleiches Phlegma!
Haſt du in deinen Armen eingeſchläfert
Frankreich auf einem Bett von Mohn? Nein, nein!
Wenn wir Geſchmack an Edlem auch verloren,
Läßt Gottes Stimme uns auch eiſig kalt,
Für Unrecht ſind wir immer Feu'r und Flamme.

O, ſchaut nur her, wie's jetzt in Frankreich vorgeht!
Geſteht es ein: der Todeshauch erſtarrt es.
Gilt's einen Wahlbezirk beſtechen, gilt es
Mit Gold den Sitz im Parlament erſchwindeln,
Ein hohes Amt mit Sturmſchritt nehmen, gilt es
Ein ſchmachvoll ſchändlich Staatsgeſchäftchen machen,
Mit Ruinirluſt an der Börſe ſpielen,
Den Telegraphen fein und ſchlau benutzen,
Mit einem Worte: ſchleichen, lügen, trügen,
Zum eignen Nutzen unſ'rer eignen Spezies, —
Da ſchlägt der Puls, da brennt uns unſer Kopf,
Und unſer Blut ſchießt feurig durch die Adern!
Da giebt es keine Ohnmacht, keinen Greis,
Der ſeine Jugendkraft nicht wiederfände!

So geißelt wenige Jahre vor der Revolution von 1848 Barbier, der kühne große Dichter, deſſen Jamben zu den ſchönſten franzöſiſchen Dichtungen der Neuzeit zählen, ſeine abgelebte Generation, und wiederum mit völligem Rechte.

Es gibt keine Parteien in Frankreich, nicht einmal Umſturzparteien, alles gehorcht dem willkürlichen despotiſchen Gebote der Spontaneität und nur vom franzöſiſchen Volke kann La Bruyère ganz richtig ſagen: „Wenn das Volk in Bewegung iſt, ſo begreift man nicht, wie die Ruhe wieder hineinkommen ſoll; iſt es friedlich, ſo begreift man nicht, wie die Ruhe herauskommen ſoll.“

So iſt Paris trotz ſeines launenhaften Charakters, ſo lange es ſich amüſirt durch und durch konſervativ; während ſeiner guten Laune will es an nichts denken, als an ſeine gute Laune, und den Herrn loben. In dieſe Zeit der Ruhe, die man auch die Zeit des Ausruhens nennen könnte, fallen die Tage, in welchen ich Bekanntſchaft mit den Pariſern machte, und in welchen ich ſie zu ſchildern mich bemühen werde.

2. Der politiſche Glaube.

Chauvinismus.

Wenn der Pariſer nun weder Bonapartiſt, noch Legitimiſt, noch Orleaniſt, noch Republikaner iſt, wenn er keinem politiſchen Glauben, keinem Dogma, keiner Doktrin huldigt, keinen Apoſtel, weder einen neuen noch einen alten anerkennt, aber den heiligen Geiſt in Allen liebt und bewundert, wenn er keiner Partei angehört — was iſt er dann? Auch in politiſcher Beziehung iſt der Pariſer vor allem — Pariſer, d. h. ſorgloſer Bewohner einer luſtigen Stadt, die ihm luſtige Stunden verſchafft, und ſodann „Chauvin", Abonnent des „Siècle" und der „Opinion nationale", beſchränkt, dünkelhaft, ſelig in dem Bewußtſein an der Spitze der Ziviliſation zu ſtehen, ſeliger in exkluſiver Bewunderung nationaler Größe, wie in ſüpremer Verachtung, und deshalb gänzlicher Unkenntniß des mehr oder minder barbariſchen Auslandes, und am ſeligſten vor der Napoleonsſäule auf dem Vendômeplatze oder vor der Revolutionsſäule auf dem Baſtillenplatze — das hängt nur von der Lage ſeiner Wohnung ab — die er nicht anſchauen kann, ohne mit Rührungsthränen des ſchönen Verſes zu gedenken:

„Que l'on est fier d'être Français
Quand on regarde la colonne!"

La Bruyère ſchreibt in ſeinen „Charakteren": „Das Eingenommenſein von unſerm Vaterlande, verbunden mit dem Nationalſtolz, läßt uns vergeſſen, daß der Verſtand allen Klimaten angehöre, und daß es überall, wo es Menſchen gibt, auch ein geſundes Urtheil gebe."

Das jetzige Regiment hat dieſe tiefe Wahrheit ſehr beherzigt. Es beſtärkt den Pariſer Politiker in ſeinem beſchränkten Eingenommenſein, in ſeinem ausſchließlichen Nationalſtolze, zieht um ſeinen Geſichtskreis eine chineſiſche Mauer von Dünkel und Selbſtliebe, lullt ihn in die Bewunderung

ſeines eigenen Ich's gemächlich ein, und weiß es auf dieſe Art zu verhindern, daß er um ſich und vor ſich ſchaue.

Bis auf den Augenblick hat die Regierung dieſe Aufgabe vortrefflich ausfüllen können, und wenn die Zeitungen ſchreiben, „daß die Ruhe in Frankreich etwas von der Schwüle habe, die dem einbrechenden Gewitter vorherzugehen pflegt," ſo iſt dies, ich glaube es genügend dargethan zu haben, eben nichts als eine Zeitungsmetapher, die der Aufrichtigkeit, dem Verſtändniß, wie der Bilderſprache des verehrlichen Berichterſtatters zu gleich geringer Ehre gereicht. Ein Gewitter kann ausbrechen, das iſt ſehr leicht möglich; wer aber den Ausbruch deſſelben aus der jetzigen Windſtille in Frankreich prognoſtizirt, iſt feiner als Herr Babinet von der Akademie, deſſen vorhergeſagte Kometen niemals eintreffen.

Vor der Hand iſt an eine Aenderung der Stimmung noch gar nicht zu denken, denn man amüſirt die Pariſer und hat auch ſeinen letzten Trumpf gewiß noch nicht ausgeſpielt. Mit dem Export von Freiheit, Ziviliſation, Geſellſchaftsrettung und Menſchenrecht läßt ſich bequem noch eine ganz anſehnliche Zeit fortwirthſchaften. Dies entſpricht den Neigungen der Pariſer; ob es ſich mit ihrer Wohlfahrt verträgt, darum bekümmern ſie ſich wenig oder gar nicht.

Selbſt nach der Meinung eines tugendhaften und großen Denkers, eines der geiſtreichſten Schriftſteller, den Frankreich in ſeinem geiſtreichſten Jahrhundert geboren hat, müßte der jetzigen Regierung trotz aller ihrer verderblichen Eigenſchaften, trotz ihres korrumpirenden Weſens das Prädikat der Vollkommenheit zugeſtanden werden. Denn „die Regierung, welche die Menſchen in der, ihrem Hange und ihren Neigungen entſprechendſten Weiſe leitet, iſt die vollkommenſte," ſagt Montesquieu.*)

*) Le gouvernement qui conduit les hommes de la manière qui convient le plus à leur penchant et à leur inclination est le plus parfait.

Montesquieu, Lettres Persanes LXXX.

Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, daß dies nicht unſere, ſondern die franzöſiſche Anſchauung iſt.

Man würde jedoch befürchten müſſen, den Pariſer mit all den ausgewählten Gerichten, die man ihm tagtäglich vorſetzt, bald zu überſättigen; denn auch der feinſte Leckerbiſſen kann den Gaumen nicht mehr reizen, wenn er ihm als tägliches Brod geboten wird. Das iſt ganz richtig. Man hütet ſich auch wohl und weislich, dem Pariſer den Genuß aller der koſtbaren Schüſſeln zu gönnen, die auf der Karte der ziviliſatoriſchen Miſſion aufgeführt ſind; man bietet ihm als galanter Kavalier den Arm, führt ihn in den von kulinariſchen Wohlgerüchen gewürzten Speiſeſaal und zeigt ihm, wie den andern, die da am Tiſche ſitzen, dieſelbe vortreffliche Mahlzeit bekommt, die der Pariſer mit ſeinen Zouaven und Chaſſeurs mühſam zubereitet hat. Von einem ſolchen Anblick bekommt unſer Pariſer weder Magenbeſchwerden, noch Zahnſchmerzen; ſein Appetit wird nicht geſtillt, ſondern immer nur von Neuem gereizt, und immer wieder ſehnt er ſich nach dem alten Schauſpiele, weil er hofft, daß ihm doch dereinſt eine Broſame Freiheit, die von der Schmauſer Tiſche fällt, zugedacht werde. Der Pariſer iſt ſo gutmüthig, ſo genügſam, daß es ihm doch Freude macht, zu ſehen, wie andere ſich regaliren, ob er auch darben muß. Dabei iſt er ſo ſtolz, ſo grand seigneur, daß ihn das Bewußtſein, den Gäſten und Freunden ein Garagantuamahl aufgetragen zu haben, reichlich für ſeinen eigenen Hunger entſchädigt. Die Hungerkur bekommt ihm übrigens ſehr gut, wie die Geſchichte der Gegenwart lehrt.

Der Pariſer *will* auch gar nicht ſeinem eigenen Geſchmacke, ſeinem eigenen Appetite nachgehen können. Er will beaufſichtigt, will im Zaume gehalten, will zu Hauſe gedruckmäuſert, ja geprügelt ſein, vorausgeſetzt, daß er nur auf dem großen Markte der Nationen als reſpektable Perſon daſtehe.

Auguſt Barbier, der ſchon genannte glühende Freiheits-

dichter von 1830, hat dieſen Zug des Pariſer Nationalcharakters in grauſamen, aber trefflichen Worten geſchildert. Er vergleicht das Pariſer Volk mit der verworfenen Straßendirne, die ſich in wilder Liebe ihrem zerlumpten Galan nur dann hingibt, wenn er ſie gehörig prügelt und peitſcht, von Morgens früh bis Abends ſpät.*)

Dies iſt keine poetiſche Schwärmerei, es iſt eine tiefe Wahrheit, die man ſich an befugter Stätte auch gebührlich zu Herzen genommen. Das brauche ich wohl nicht zu beweiſen. Aber ich ſagte ſchon, und das fehlt in Barbiers ſchönen Verſen, das Pariſer Volk verbindet mit dieſer Vorliebe für Peitſchenhiebe „sur sa couche de paille“ noch den Hang, auf der Straße, wo alle Welt auf es ſchaut, mit majeſtätiſchem Prunke zu erſcheinen. Es will von ſich reden machen. Es will vor den müßigen Allerweltslaffen, wenn nicht geradezu ſonderlich gefürchtet noch geachtet, doch immer imponirend und mit erhobener Stirn auftreten.

Auch dieſem Gelüſtchen hat man gewillfahrt und man wußte ſehr wohl was man that; denn „es iſt eine alte und ſichere Politik, das Volk in Feſten und Schauſpielen, Luxus, Hoffahrt, Vergnügungen, Eitelkeit und Schlaffheit einzuſchläfern, ſein ganzes Sein mit Leerheit zu erfüllen und ihm die Möglichkeit zu bieten, mit Wohlbehagen und Genuß Spielereien einzuſchlürfen.“**)

---

*) Le peuple, c'est la fille de taverne,
La fille buvant du vin bleu,
Qui veut dans son amant un bras qui la gouverne,
Un corps de fer, un œil de feu.

Et qui dans son taudis, sur sa couche de paille,
N'a d'amour chaud et libertin
Que pour l'homme hardi qui la bat et la fouaille,
Depuis le soir jusqu'au matin.

(l'Idole.)

**) C'est une politique sûre et ancienne dans les républiques, que d'y laisser le peuple s'endormir dans les fêtes, dans les spec-

Herzoge von Sebaſtopol, Magenta, Grafen von Palikao ſind aus der Erde geſtampft. Mit klingendem Spiele zogen zu wiederholten Malen ſiegreiche Heere den Boulevard entlang; Hymnen auf Frankreichs Größe wurden abgeſungen, und dem lieben Pariſer lachte das Herz in der Bruſt. Freie Theater und Illuminationen, Regatta's auf der Seine und Volks- und Soldatenſpiele auf der Invaliden-Esplanade; alle Welt ſchrie Bravo, und niemand fragte, wie viel Blut dieſe theuer erkauften Vergnügungen gekoſtet. Weshalb denkt in dieſem betäubenden Freudenjubel niemand an die klagenden Mütter und Waiſen? Der Philoſoph, dem wir ſchon mehrere nützliche Winke entnommen, wird es uns lehren, und was La Bruyère vor zwei Jahrhunderten über dieſe Vergnügungen ſchrieb, iſt noch heute ein friſches Blatt unſerer jüngſten Geſchichte.

„Das Volk, das friedlich in Mitte der Seinigen, in ſeinem bequemen Gemach, im Schooße einer großen Stadt lebt, wo es weder für ſein Gut noch für ſein Blut irgend etwas zu befürchten hat, dürſtet nach Feuer und Blut, beſchäftigt ſich mit Kriegen, mit Umwälzungen, mit Brand und Greuelthaten, ſieht mit Ungeduld dem entſcheidenden Augenblicke, wo ſich die feindlichen Heere treffen werden, entgegen, erwartet, wenn die Armeen bereits einander gegenüber ſtehen, mit Spannung den Augenblick, wo die Schlacht beginnen wird, und kommt es zur Schlacht, die Kunde, daß wenigſtens 10,000 Mann auf dem Platze geblieben ſind. Oft geht das Volk ſo weit, daß es ſeine theuerſten Intereſſen, Ruhe und Sicherheit vergißt, aus reiner Vorliebe zum beſtändigen Wechſel, und aus ſeinem befremdlichen Geſchmacke an Neuem und Außerordentlichem. So mancher würde nichts dagegen ein-

---

tacles, dans le luxe, dans le faste, dans les plaisirs, dans la vanité et la molesse; le laisser se remplir du vide et savourer la bagatelle; quelles grandes démarches ne fait-on pas au despotique par cette indulgence!

La Bruyère. Caractères Ch. X.

zuwenden haben, daß der Feind zum zweiten Male vor den Thoren von Dijon oder Corbie ſtände, vorausgeſetzt, daß ihm dadurch das Vergnügen zu Theil würde, Nachrichten davon erfahren oder Nachrichten darüber geben zu können.“*)

Der Pariſer Chauvin hört in der That nichts von dem mörderiſchen Geheul des Schlachtfeldes, er hört nur die lockenden Siegesfanfaren; er ſieht nicht das ſchrecklich grinſende Geſicht des Todes und des Jammers, er ſieht nur das ſerene, ſtrahlende Antlitz der Siegesgöttin.

Chauvin, glückliches Gemiſch von frevelhaftem Unverſtand und aufgeblaſenem Dünkel, das iſt der Pariſer Politiker, nicht Anhänger einer gewiſſen Partei, eines beſtimmten Prinzips, nein, getreulicher Diener des Chauvinismus.

Und Chauvins ſind ſie ſo ziemlich alle, die weiſen Herren, die das große Wort führen. Daß ſich unter der bevorzugten Klaſſe einige rühmliche Ausnahmen finden, daß Blätter wie die „Revue des deux mondes“, die „Débats“, der „Temps“ in ihrem aufgeklärten Redaktionsperſonal zum Theil ſehr bedeutende politiſche Schriftſteller aufführen können, verſteht ſich von ſelbſt. Aber ihre ruhigen, vernünftigen Mahnungen werden von dem toſenden Geſchrei des unvernünftigen Chauvinismus übertönt und dringen niemals in das Volk, das an den gefälligen Salbadereien unſauberer Geiſter ſein höchliches Ergötzen findet.

Wollt Ihr den Chauvin in leibhaftiger Geſtalt vor Euch ſehen?

Betrachtet den nicht unbekannten Herrn About und labt Euch an dem Anblicke. Ein geiſtreicher Strick, der von Politik nichts, rein gar nichts verſteht, der aber mitunter einen guten Witz macht, korrekt und elegant franzöſiſch ſchreibt, dieſer Herr Edmond About hält ſich von dem frohen Bewußtſein ſeines Franzoſenthums aus für befugt, über die wichtig-

*) La Bruyère. Caractères X.

ſten politiſchen Fragen des In- und Auslandes ſpaltenlange Abhandlungen zu ſchreiben, die ihrer namenloſen Arroganz und Ignoranz halber von den vernünftigen Menſchen immerhin beachtet werden müſſen, wegen ihrer pikanten Form aber von der rohen Maſſe mit unbeſchreiblicher Befriedigung verſchluckt werden. Ihr armen Schlucker!

Aus ſeinen Anſichten über Frankreichs Inſtitutionen will ich ihm keinen Vorwurf machen. Der Köhler iſt Herr in ſeinem Hauſe. Es gefällt ihm darin gut, wohl ihm — was geht das uns an? Aber, wenn er ſich zu Hauſe ſo wohl fühlt, weshalb geht er da auf das Glatteis des Auslandes und bricht ein Bein? Er ſollte doch das alte deutſche Sprüchwort kennen, er, der über Deutſchland ſo meiſterliche Büchlein verfaßt hat. Denn Herr Edmond About hat bekanntlich die Güte gehabt, unſeren deutſchen Verhältniſſen das Licht ſeines ſtrahlenden Geiſtes zu leihen; er hat in ähnlich ſkandalöſer Weiſe, wie er über die römiſche Frage abgeurtheilt hatte, auch die deutſchen, reſp. preußiſchen Verhältniſſe zum Gegenſtand ſeiner diplomatiſchen Beſprechung zu machen die anerkennenswertheſte Bereitwilligkeit gezeigt. Er hat es dem würdevollen „Siècle“, der hochweiſen „Opinion nationale“ meiſterlich nachgebetet: „Deutſchland muß einig werden, dies iſt unſer Wunſch, und daraus folgt in logiſcher Konſequenz, daß wir Belgien und das preußiſche linke Rheinufer annektiren.“ Heilige Einfalt.

Uebrigens kennt Herr About, in ſeiner Eigenſchaft als Elſaſſer, Deutſchland ganz genau. Es würde ihm gewiß nicht ſo gehen, wie dem unglücklichen Profeſſor Philaret Chasles, der nach Angabe der Pariſer Kritik die beſten Bücher über Deutſchland geſchrieben und in ſeiner Ueberſetzung des „Tell“

„. . . Nun bin ich wieder auf dem Meinigen!“

„Meinigen“ für einen Berg hielt und mit: „Me voilà revenu sur le Meinigen!“ im Franzöſiſchen wiedergab. Es

würde ihm nicht ſo gehen, wie dem Herrn Henry Blaze, Ueberſetzer des „Fauſt“, der

„Wie ſie kurz angebunden war,
Das war nun zum Entzücken gar“

„Sa robe courtement attachée lui allait à ravir“ in ſeine Mutterſprache übertrug; nicht ſo, wie dem Fürſten von Polignac, einem andern Ueberſetzer deſſelben Fauſt, der zu der Kirchenſzene:

„Wie anders, Gretchen, war dir's,
Als du noch voll Unſchuld
Hin zum Altar tratſt“

eine erläuternde Bemerkung folgenden Inhalts hinzufügte: „Dieſe Szene iſt leider unvollendet geblieben, ſie iſt in ungereimter, abgebrochener Sprache verfaßt und es iſt zu bedauern, daß Göthe nicht Zeit gehabt hat, dieſelbe zu reimen und zu vollenden“; nicht ſo, wie dem Herrn Leo Lespès, der in ſeiner Geſchichte der „banque de France“ den „öſterreichiſchen General Blücher“ eine Indemnität von 600,000 Franken fordern läßt. Es würde ihm auch nicht ſo ergehen, wie der ſchon mehrfach ihrer Gediegenheit halber erwähnten Redaktion des „Siècle“, die gleich nach Eingang der telegraphiſchen Depeſche von dem Tode Alexander von Humboldts dem Dahingeſchiedenen, aus Ehrfurcht vor deutſcher Wiſſenſchaft, einen ehrenden Nachruf widmete, aber, da unglücklicher Weiſe der Vorname auf der Depeſche nicht angegeben war, aus dem Konverſationslexikon den falſchen Artikel kopirte und Wilhelm von Humboldts Biographie ihren Leſern zum Beſten gab. Es würde ihm auch nicht ſo gehen, wie dem „Conſtitutionnel“, der die erkrankte Kaiſerin von Oeſterreich von einem „baieriſchen“ Hafen aus ihre Erholungsreiſe nach Korfu antreten ließ. Nein, nein, Herr About kennt Deutſchland beſſer als die Mehrzahl ſeiner gelehrten Landsleute; als Beweis für ſeine Kenntniſſe, gleichzeitig auch für ſeine bekannten deutſchen Sympathieen brauche ich nur nachſtehenden Paſſus

anzuführen, der einer vielbeſprochenen Broſchüre „La Prusse en 1860“ entlehnt iſt: „In der Literatur und Poeſie bewundern wir und lieben“ ſchreibt Herr About in der majeſtätiſchen erſten Perſon Pluralis, „Göthe, Schiller, Leſſing, Hoffmann, Heine, Hackländer, Uhland.“ Wahrhaftig, das ſteht ſo da. Hatte ich nicht Recht zu ſagen, Achtung vor dem kleinen About, der hat es in ſich, der bewundert Göthe und Schiller und Hackländer und vielleicht noch „Einmalhunderttauſend Thaler“ und „Nathan den Weiſen“ und Gott weiß was.

Iſt es nöthig, einer ſo ſinnloſen Zuſammenſtellung unſerer deutſchen Schriftſteller ein Wort hinzuzufügen? Sprudelt da nicht aus jedem Worte die keckſte, vermeſſenſte Ignoranz? Iſt das nicht mit einem Worte Dummdreiſtigkeit, wie ſie im Buche ſteht? Denn dafür gibt es kein anderes Wort; ich bin gern höflich, aber was ſoll man dazu ſagen? Und dieſer Herr, Bewunderer und Liebhaber von Göthe, Schiller und Hackländer, erlaubt ſich über Deutſchland abzurtheilen, als ob es ſeines Gleichen wär. Da habt Ihr den Chauvin, wie er leibt und lebt. Das iſt der politiſch reife Pariſer, Ritter der Ehrenlegion wegen Preßverdienſte, Korrektor der Rheingränze, Apoſtel und Kolporteur des demokratiſchen Imperialismus! Das iſt der wichtige Mann, über den der Abgeordnete Keller vor der Kammer und vor Frankreich, der Erzbiſchof von Orleans, der gelehrte Monſeigneur Dupanloup, vor dem geſammten franzöſiſchen Klerus die Stimme erheben mußte; deſſen ſchlechtes, durchgefallenes Drama die europäiſche Preſſe Wochen lang beſchäftigte und eine förmliche Emeute in Paris hervorzurufen drohte! Das iſt mit einem Worte der Mann, der ſich beachtet weiß, und von dieſer Ueberzeugung aus, ſeine beachteten Machwerke zuſammenleimt, der mit elſäſſiſcher Genugthuung die bekannten Phraſen der Chauvins „la grande nation“, „nous autres Français“, „principes de 89“, „liberté, fraternité, égalité“, und was ſonſt noch in dies

Fach gehört — bei jeder Gelegenheit und auch ohne Gelegenheit auf der Zunge führt, der ſich ein Urtheil über das übrige Europa anmaßt, in einer gelangweilten Stunde die Karte von Europa nach ſeinem diplomatiſchen Erachten abändert,*) als wäre es ein holpriger Paſſus aus ſeiner muthwilligen Feder, der einen Verleger findet, Leſer, Kritiker — — vom Honorar und ſonſtigen Annehmlichkeiten gar nicht zu ſprechen — und der ſich ſchließlich, wenn man ihm auf den Zahn fühlt, als was herausſtellt? Als Bewunderer von Göthe, Hackländer, Schiller, Hoffmann, Leſſing!!! —

Und dieſe Anmaßung, dieſe Unkenntniß iſt nicht vielleicht das ausſchließliche Attribut dieſes oder jenes kümmerlichen Politikers. Nein, es iſt die Regel, die allgemeine Regel, die leider nur wenig Ausnahmen aufzuweiſen hat. Man könnte dicke Folianten zuſammenſchreiben, wenn man ſich die Mühe geben wollte, den über das Ausland, namentlich über Deutſchland gedruckten Unſinn zu ſammeln. Gott, was hat der gute Herr Jourdan im „Siècle" allein für dummes Zeug zuſammengeſchrieben! Und der Siècle mit ſeinen 80,000 Abonnenten iſt gerade das Blatt, aus dem der Chauvin ſeine Weisheit ſchöpft. Deshalb iſt er auch ein gar gelehrter Mann, weiß von allem mitzuſprechen und beweiſt auf das Herrlichſte, daß es eigentlich nur eine Gutherzigkeit vom Kaiſer Napoleon ſei, wenn er uns noch das preußiſche linke Rheinufer gelaſſen; daß das linke Rheinufer zu Frankreichs „natürlichen" Grenzen gehört, liegt ja in der Natur der Sache. Wer kann darüber nur disputiren?.. Aber, du lieber Himmel, da in Köln zufälligerweiſe ein Dom gothiſcher Bauart ſteht und zufälligerweiſe die Kölner und ſonſtige linke Rheinländer Deutſche ſind von Herz und Gemüth, und Sprache und Kunſt, nun da mag der Irrthum bis auf wei-

*) La nouvelle carte de l'Europe. (Paris, Dentu,) par Edmond About.

tere Regulirung fortbeſtehen. „Nous sommes assez riches pour nous en passer.“ Das bischen Rhein macht uns auch nicht fett — ſolche und ähnliche Politik wird dem Pariſer zur Aufklärung eingetrichtert. Der angeführte Paſſus iſt nämlich einem Artikel des „Siècle“ über die natürlichen Grenzen wörtlich entnommen.

Die „natürlichen Grenzen“ ſind überhaupt ein Steckenpferd des Chauvin. „Natürliche Grenzen“, das klingt wie irgend Etwas und iſt in der That rein gar nichts, gerade deshalb paßt es ſo gut in ſeinen politiſchen Kram. Außer den Artikeln des „Siècle“ und der gleichgeſinnten und gleichtüchtigen „Opinion nationale“, außer About und ſonſtigen Größen, die ihr Licht nicht unter den Scheffel ſtellen, gab es eine Periode, es war gegen Ende des Jahres 1860, wo ein jeder ſchreibfähige Chauvin ſein Broſchürchen über die „natürlichen Grenzen“ und die damit verbundene Annektirung von Belgien und dem deutſchen linken Rheinufer vom Stapel ließ.

Ich habe natürlicherweiſe all den Unſinn, der um dieſe Zeit zu Tage gefördert wurde, nicht behalten können und hätte ich ihn behalten, würde ich meine freundlichen Leſer damit verſchonen — aber ich erinnere mich noch ganz genau einer Abhandlung „Ueber den Rhein gelegentlich der orientaliſchen Frage“, die von Jules Varin verfaßt, und von dem bekannten Broſchürenhändler Herrn Dentu verlegt wurde. Herr Dentu hat übrigens auch die Memoiren der Ballerina Rigolboche ſowie die About'ſche Flugſchrift über Preußen in ſeinem Verlagskataloge aufzuweiſen. In der Varin'ſchen Broſchüre wurde mit einer Würde und Autorität, bei der man vor Lachen umfallen mochte, der europäiſchen Diplomatie folgende Verhaltungslinie vorgezeichnet. Die Herren

*) Du Rhin à propos de la question d'Orient par Jules Varin. Paris. 1860.

Botſchafter und Geſandten müßten ihren Regierungen eine Politik anrathen, durch welche

1. die Türkei von der europäiſchen Karte verſchwände. Folgten als Argumente begeiſterte Entrüſtungen über die Greuel des fanatiſchen Islam und Aehnliches.

2. Oeſterreich würde die Türkei (!) in Beſitz nehmen und dafür

3. das venetianiſche Königreich aufgeben, das Viktor Emanuel nach guter, alter Gewohnheit annektirt. Bis jetzt ſieht man freilich noch nicht, was der Rhein mit all dieſen Kombinationen zu thun hat, aber nur aufgepaßt, es kommt gleich.

4. Preußen ſteckt die deutſchen Klein- und Mittelſtaaten in die Taſche und tritt für dieſe Bereicherung an Frankreich, das Herrn Varin, den ſcharfſinnigen Erfinder dieſes Projekts geboren hat, das linke Rheinufer ab.

5. Frankreich annektirt außerdem noch, im Intereſſe derſelben natürlichen Grenzen, Belgien, und Belgien nimmt vermuthlich einen franzöſiſchen Miniſterialpaß und begibt ſich auf Reiſen. So, das wäre Alles!

Herr Varin iſt ein zweites, nicht ſeltenes Exemplar des Pariſer Politikers, des Chauvin; nur deßhalb habe ich ſeine politiſchen Anſichten hier mitgetheilt. Im übrigen wünſche ich ihm alles Gute, ſelbſt das rothe Bändchen, wenn ſich ſein Knopfloch danach ſehnt. Dem Manne müßte geholfen werden; er hat wenigſtens einen Abend für die Ruhe Europas die Feder gerührt. Viel länger wird er wohl an ſeiner Broſchüre nicht gearbeitet haben; er hatte gewiß den Abend im Café die „Indépendance" geleſen und zu ſeinem nicht geringen Erſtaunen die Entdeckung gemacht, daß ſich Thouvenel, Ruſſell, Antonelli, Schleinitz, Rechberg, Gortſchakoff und Cavour den Kopf zerbrächen, um die brennenden Fragen, die eine europäiſche Kataſtrophe herbeizuführen drohten, auf friedlichem Wege und mit Befriedigung aller ihrer

Ansprüche und Wahrung aller ihrer Interessen beizulegen. Das hat sein gutes Herz tief betrübt. Nachsinnend ist er seinem Logis zugewandelt, ist an der Behausung seines Concierge in schweren Tränen versunken, vorübergeschritten, ohne auf den Gruß des ehrwürdigen Schließers gebührlich zu danken und hat selbst auf das liebevolle Entgegenkommen der treuen Gattin einsylbig, zerstreut, wie ein Mensch, dem viel im Kopfe herumgeht, geantwortet.

„Liebe Frau," so ungefähr wird Herr Varin gesprochen haben, wenn er eine Frau besitzt, „nimm mir meine Zerstreutheit nicht übel, ich habe den Kopf so voll, so voll, Du wirst mich gleich verstehen. Die Prätensionen Cavours sind nämlich vollkommen begründet; sie stützen sich auf das heiligste aller Rechte, auf den Willen einer Nation, und gerade deshalb muß die Türkei, um Rußlands Einfluß zu schwächen, nach Asien zurückgehen, wodurch natürlich einer jeden weitern Verfolgung der Maroniten vorgebeugt wäre. Es liegt also auf der Hand, daß Oesterreich die europäische Türkei in Besitz nimmt, wodurch gleichzeitig Belgien an Frankreich fällt, um Preußen die Möglichkeit zu bieten, die jetzt vorherrschenden Einheitsbestrebungen zu seinen Gunsten auszubeuten. Das Vortheilhafteste an der ganzen Sache ist, daß dadurch dem Prinzip der „natürlichen Grenzen" der größte Dienst erwiesen wird. Das liegt doch klar auf der Hand, nicht wahr? Und nun bitte ich Dich also, gib mir meinen Schlafrock und meine Pantoffeln, mache Thee, gieß Oel auf die Lampe und reiche mir den Bouillet her, Du weißt, das dicke geographische Lexikon, ich muß die angedeutete Kombination entwickeln — ich will nämlich heute Abend ein Bischen über das Schicksal von Europa verfügen."

Also hat der Pariser Politikus gesprochen und also eine jener vielgelesenen Broschüren verfaßt, die zur Beleuchtung der Situation und Aufklärung des großen Publikums beitragen sollen, — und in derselben Weise wieder schreiben

und ſprechen mit demſelben Erfolge Myriaden ebenbürtiger Chauvins. „Es iſt eine defekte, aber recht ehrbare Geſellſchaft", wie Brachvogel in ſeinem „Narziß" ſagt.

Was iſt nun alſo ein Chauvin? frage ich, um der langen Rede kurzen Sinn in Ein Wort zuſammenzufaſſen, und ich antworte darauf: Ein Chauvin iſt ein unendlich kleines Atom der großen Nation, das ſich der Größe dieſer Nation wohl bewußt, in ſteter und ausſchließlicher Bewunderung vor derſelben auf den Knieen liegt, für Alles was außerhalb der franzöſiſchen Grenze vorgeht, vollkommen taub und blind iſt, ſich aber dennoch über daſſelbe eine ernſtgemeinte Kritik anmaßt und darüber urtheilt, wie eben der Blinde über die Farben, wie der Taube über Muſik. Dünkel, Anmaßung und Ignoranz, das ſind die Ingredienzien, die zur Zubereitung dieſes Homunkulus erforderlich ſind. Stellt man dies Männlein auf den Boulevard, vor ein Zeitungsbureau, wo ihn ſein natürlicher Inſtinkt auf die Trüffeln im „Siècle" führt, ſo iſt der Chauvin fertig und mitleidig lächelnd blickt er auf das übrige Univerſum herab.

Wer iſt nun Chauvin? Du lieber Gott, ſo ziemlich die ganze franzöſiſche Welt, die ſich in Paris ihres Daſeins erfreut.

Aber auch auf der rechten Seite des Rheines hat der Chauvin einen getreuen Glaubensgenoſſen: Chauvin und teutſcher Krafthuber und Muskelmeier ſind derſelben bodenloſen Geiſtesbeſchränktheit Kind. Aber dennoch, man muß dies billigerweiſe zugeben, waltet ein bedeutender Unterſchied zwiſchen Beiden ob. Das deutſche Krafthuberthum hat die Feuerprobe, die es ein Heine beſtehen ließ, durchmachen müſſen und iſt dadurch zu einem kleinen unbeachteten Aſchenhäufchen zuſammengeſchrumpft, das von Niemandem bemerkt wird und Niemandem zur Laſt fällt. In Frankreich aber hat das Uebel Chauvinismus noch keinen Jenner gefunden, der durch Einimpfung des wirkſamen Giftes der Satire dem Leiden ein

Ende macht; im Gegentheil thut man alles Erdenkliche, die Beſchränktheit in ihrer Beſchränktheit zu bekräftigen, den Chauvinismus in ſeinen chauviniſtiſchen Beſtrebungen zu ermuthigen. Das gefällige Manierchen, nach dem Munde der ebenſo ungebildeten wie eingebildeten Maſſe zu reden, heißt ſogar patriotiſch wirkſam ſein. Ich bedanke mich für einen ſolchen Patriotismus.

Von großen Journalen herab bis in die kleine dunkle Pfennig- und Winkelpreſſe, auf den Brettern, in Allem und Jedem, was zu dem Volke laut ſpricht, ſchmeichelt man dieſem unſeligen Hange. Ja, es exiſtirt hier ſogar ein eigenes von der Regierung ſubventionirtes Inſtitut, welches ausſchließlich dazu beſtimmt iſt, die heilige Flamme des Chauvinismus im Volke rege zu halten.

3. National- und Volksdramen.

Eine Schule nationaler Beſchränktheit.

Es gibt in Paris eine Schule, in der das falſch verſtandene Nationalgefühl auf das Sorgfältigſte gehegt und gepflegt wird. Dieſe Schule heißt „Théâtre impérial du Cirque“, lag früher in der Mitte des Arbeiterviertels auf dem Boulevard du Temple und iſt jetzt nach dem Place du Châtelet übergeſiedelt, wo man gleichfalls in einem ausſchließlich von den niedern Ständen bewohnten Stadttheile allabendlich in herrlichen Spektakelſtücken, mit Pfeifen, Trommeln und Trompeten, Kanonendonner und Tirailleurfeuer zu äußerſt billigen Preiſen, die alleinige Glorie der großen Nation vor die Augen der entzückten Laffen führt.

Hier lernen diejenigen, die nicht ſo glücklich ſind, zu den Abonnenten des „Siècle“ und der „Opinion nationale“ zu zählen, daß ſich die Ruſſen mit beſonderer Vorliebe von Talglichtern und Pomade nähren, daß die Deutſchen, nachdem ſie ihre alleinige Nahrung: Sauerkraut und Braunbier, zu ſich genommen, beim Mondenſcheine metaphyſiſche Aufgaben löſen, daß die einzige Beſchäftigung der Engländer darin beſteht, rohes Fleiſch zu konſumiren, Gin zu trinken und ſich zu boxen. Gleichzeitig ſieht man aber auch, wie der ſtolz ſchwebende Aar Frankreichs über jeden Rathsbedürftigen ſeine ſchützenden Fittige breitet, dem Bedrängten zu Hülfe eilt, den Verzweifelten wieder aufrichtet, und die Kette der Tyrannei zerbricht, gleichviel in welchem Winkel des Erdbodens ſie auch klirren möge. Mit einem Worte, der Cirque impérial iſt gleichzeitig ein Treibhaus für nationalen Dünkel und eine hiſtoriſche Bildungsſchule für pariſer Beſchränktheit.

Vielleicht iſt gerade hier der rechte Platz, einiges Weitere über dies liebenswürdige Inſtitut zu ſagen, da ich mir nicht einmal getraue, aus Achtung für die übrigen Theater, das-

ſelbe unter dieſe, allerdings heut zu Tage herzlich wenig verſprechende Kategorie zu ſtellen.

Das Theater wird, wie geſagt, von der Regierung ſubventionirt, und zwar mit 100,000 Franken jährlich; dafür ſoll es das Volk, den Bluſenhelden und die Putzmachermamſell, in ſinniger Weiſe unterhalten. Mit einem ſzenariſchen Aufwande, von dem man nun wirklich in Deutſchland kaum einen Begriff hat, (obgleich wir ſeit einiger Zeit auch die abſchüſſige Bahn des übertriebenen Bühnenluxus betreten haben,) werden hier an jedem ſchönen Abend, vor ausverkauftem Hauſe, die ſogenannten Nationaldramen zur Aufführung gebracht, die ſtets der Geſchichte der großen Nation, und vorzugsweiſe der gegenwärtigen Geſchichte, entlehnt ſind und keinen andern Zweck verfolgen, als das Volk in ſeiner unbegrenzten Verehrung der franzöſiſchen Glorie, wie in ſeinen ebenſo unbegrenzten Vorurtheilen gegen das Ausland zu beſtärken.

Die gewöhnlichen Lieferanten dieſes Theaters ſind D'Ennery, Viktor Séjour und Mocquard.

D'Ennery iſt Offizier der Ehrenlegion, durch ſeine zahlreichen Schauerdramen weit bekannt; Viktor Séjour iſt Ritter der Ehrenlegion und Mocquard Privatſekretär des Kaiſers, natürlicherweiſe gleichfalls dekorirt. Vor einiger Zeit (Anfang Mai 1863) iſt Herr Mocquard durch kaiſerliches Dekret ſogar in den Senat gekommen. Schwerlich ſeiner literariſchen Verdienſte halber.

Die Dramen, die dieſe Leute ſchreiben, oder vielmehr das Drama, welches ſie ſchreiben, — denn es iſt immer dieſelbe Geſchichte, und wer eins geſehen hat, kennt ſie alle, — iſt ebenſo einfach, wie effektvoll. Das Stück heißt, je nach den augenblicklichen Interventionen: „das Blutbad in Syrien", „Einnahme von Peking", oder Aehnliches. Der Cirque lebt mit einem Worte vom „kleinen Korporal", von „Massena, l'enfant chéri de la victoire", von dem Krimkriege, von

dem Feldzug in Italien, von der Intervention in Syrien, von dem Elephanten des ſiameſiſchen Königs, von der chineſiſchen Expedition, — jetzt werden vermuthlich die Mexikaner an die Reihe kommen, — und wenn keine Aktualität Stoff bietet, von der Geſchichte einer Fahne oder von den Beduinen. Um dies in herrlichen Tableaux vor die Augen der Zuſchauer zu bringen, ſind der Direktion allabendlich einige hundert agirende Menſchen mit militäriſchem Zubehör, vierzig bis fünfzig kampfluſtige Roſſe und andere Vierfüßler zur Verfügung geſtellt — zur Abwechſelung werden auch Elephanten, Kameele, treuherzige, die franzöſiſche Fahne liebende Pudel vorgeführt. Die Pferde ſpielen eine bedeutende Rolle in dieſen Stücken, und wenn man einem allerdings wenig galanten franzöſiſchen Quatrain glauben darf, ſind ſie ſogar die verſtändigſten Penſionaire des Herrn Hoſtein, jetzigen Cirque-Direktors; ja ſelbſt geſcheidter als die Dichter, geſcheidter als Herr Senator Moequard, Privatſekretair des Kaiſers. *) Zu dieſem menſchlichen und thieriſchen Ueberfluß geſelle man noch alle erdenklichen Künſte des Dekorationsmalers, Maſchiniſten, Tableauxſtellers, Balletmeiſters und ſo weiter — das gibt einen annähernd richtigen Begriff von den Mitteln und Mittelchen, die dem „dramatiſchen Dichter" zur Abfertigung ſeines Dramas zu Gebote geſtellt werden.

Die Literatur hat mit ſolchen Machwerken natürlicherweiſe verwünſcht wenig zu ſchaffen. Indeſſen da die Herren Autoren ganz bedeutende literariſche Anſprüche erheben, da ſie darauf trumpfen, erlauchte Mitglieder des Pariſer Literatenvereins zu ſein, will ich verſuchen, nach der Natur eine Skizze von dem literariſchen Gerippe eines ſolchen Dinges zu geben.

---

*) Parmi tous ces animaux
Acteurs et poëtes,
Messieurs, ce sont les chevaux
Qui sont les moins bêtes!

Auf den Stoff habe ich ſchon gewieſen. Die ſtereotyp wiederkehrenden Perſonen ſind folgende:

1. Ein junger Unteroffizier, der ſeine alte gebrechliche Mutter verlaſſen muß, um das Vaterland zu retten. Er wird auf dem Schlachtfelde dekorirt und avancirt zum Kapitän.

2. Eine Zouavenmarketenderin, die mit aller Welt fröhliche Späſſe treibt, aber trotz des flatterhaften Scheines ein äußerſt moraliſches Frauenzimmer iſt. Sie rettet die Fahne.

3. Ein Rekrut, Typus des Pariſer Gamin, muthig bis zur Waghalſigkeit, treu wie ein Pudel, aber dabei verſchmitzt, frech, ein Ausbund, der die nöthigen Witze über das feindliche Heer reißt. Er ſteckt ſich ſtets eine Zigarette an der brennenden Lunte einer feindlichen Bombe an.

4. Ein alter Invalide, der die Sonne von Auſterlitz geſehen und auf den, von den Pyramiden herab, vierzig Jahrhunderte geſchaut haben. Er hinkt auf dem Stelzfuß dem Adler nach, zeigt bei jeder Gelegenheit eine ſchwarzgeraucht Thonpfeife, die Napoleon am Abend vor der Schlacht von Waterloo berührt hat, küßt ſie und bedauert die gute alte Zeit. Schließlich, nach dem Siege, ſagt er ſtets ungefähr Folgendes: „Ich that Euch Unrecht, wackere Söhne Frankreichs. Wie die Alten ſungen, ſo zwitſchern auch die Jungen. Das Blut von Jena rieſelt in Euren Adern! Ihr habt's brav gemacht, Jungen, recht brav. Nun kann ich ruhig ſterben. Gott ſegne den Kaiſer. Gott ſegne Frankreich, Frankreich — mein —— großes ——— Vater — land!" Er ſtirbt.

5. Der General der feindlichen Armee. Ein ausgezeichneter Menſch, der ſein hartes Loos, die lieben Franzoſen bekämpfen zu müſſen, auf das Tiefſte beklagt. Von Zeit zu Zeit ſagt er: „Es ſind doch Hauptkerls, die Franzoſen, das muß man ihnen laſſen, die erſte Nation der Welt. Geſchlagen haben ſie ſich, wie die Löwen. Was ſoll man mit den Kerlen anfangen, überall kommen ſie uns in die Quere! Ja,

aber ſie wiſſen auch wofür ſie kämpfen! Sie kämpfen für ein Prinzip, (Bravo!) für eine große Idee, (Bravo!) und ein allerhöchſter Mund hat es ausgeſprochen: Frankreich iſt das einzige Volk, das für eine Idee Krieg führen kann (Bravo! bravo!) Wie ſoll unſer gedungenes Söldnerheer der Begeiſterung dieſer durch die Feſſeln eines erhabenen Gedankens geſchloſſenen Phalanx widerſtehen? (Bravo! Heiterkeit auf der Gallerie). O, wär' ich Franzoſe! (Stimme auf der Gallerie: Fichtre, je le crois bien, t'es pas degoûté, mon bonhomme!)

6. 7. 8. Drei Adjutanten und Vertraute des Generals, ſämmtlich Schurken. Der eine beſtiehlt die Kriegskaſſe, der andere fällt beim erſten Kanonenſchuß in Ohnmacht (allgemeine Heiterkeit), der dritte erſchießt einen Kameraden meuchlings, weil er um einen Grad avaneiren will. Schließlich wird der eine degradirt, der andere gefangen genommen, der dritte erſchoſſen.

9. Des Generals Tochter. Ein Engel.

10. Des Generals Burſche, der ein ſchreckliches Kauderwelſch zuſammenſpricht, und je nachdem er Oeſterreicher, Engländer oder Ruſſe iſt, den ganzen Tag lang Frauen prügelt, ſich in Porter betrinkt oder Talglichter verzehrt.

11. Ein Spion mit Spioncharakter.

Ich habe bei der Aufzählung dieſer unvermeidlichen handelnden Perſonen der Handlung ſelbſt ſchon vorgegriffen. Der junge Unteroffizier wagt ſich ſelbſtverſtändlich zu weit vor in die feindlichen Reihen, wird verwundet und nachdem er mehrere Angriffe der feindlichen Kavallerie ſiegreich zurückgeſchlagen, gefangen genommen. Während er im Gefängniſſe ſchmachtet und das ſüße und ehrenhafte Loos ſeiner Brüder, die für das Vaterland ſterben können, beneidet, ſiehe, da ächzt der ſchwere Riegel der vergitterten Thür. Man tritt herein. Lautloſe Stille. Das Orcheſter ſpielt eine in ſüßer Harmonie ſanft dahingetragene Liebesmelodie. Tremolo und Sour-

dinen dürfen nicht fehlen. Es naht ſich dem mit offenen Augen Träumenden.

„Ja ich bin's, ich mußte Dich ſehen, denn wiſſe, Fremdling, ſeit dem erſten Augenblick, wo Du mir erſchienen, iſt es dahin mit meiner Ruhe. Ich meide der Geſpielinnen fröhliches Treiben — denn hier, hier nagt der Schmerz. Wohin ich blicke, ſehe ich Dich, all mein Sinnen und Trachten iſt nur auf Dich allein gerichtet, ich träume von Dir, nur von Dir und wachend tritt mir Dein Bild vor die bewegte Seele... Ach, meine Zunge iſt ſchwer wie Blei, ich kann, ich kann Dir doch nicht ſagen, daß ich Dich liebe — habe ich Dir's geſagt? ja? Nein, nein, das iſt unmöglich, das kann nicht ſein, ich war raſend; (naiv) nicht wahr, Du glaubſt es nicht? Sag' mir das, Theurer, ſag' es mir. Denn das Schickſal hat es ſo gewollt, (in kalter Verzweifelung) zwiſchen Dir und mir liegt eine unüberwindliche Kluft, wir müſſen uns haſſen."

Der junge Mann hat mit ſteigendem Staunen und einer immer verklärter werdenden Phyſiognomie den Worten dieſes ſonderbaren Mädchens gelauſcht. Nach einigem Zögern äußert er ſich gewöhnlich in folgender Weiſe:

„O ſprich, ſprich noch mehr, ſprich immer, immer. Ein jedes Wort iſt eine Sonne des Meſſidor, ein jeder Blick ein Strahl, der auf den Verlaſſenen fällt... Thörichtes Kind, Du willſt Deine Liebe verbergen, Deine jungfräuliche Scham ſchaudert vor dem unendlich ſüßen Geſtändniß zurück — aber kannſt Du denn glauben, daß dies Herz, (auf das ſeinige deutend) Dich nicht verſteht? Vergebliches Bemühen; dieſe Stimme trügt nicht. Aber wer biſt Du, himmliſche Erſcheinung, die mein ganzes Sein in einen bis zu dieſer Stunde unbekannten, nie geahnten Zauberkreis bannt? Wer biſt Du, vor der die Riegel des Kerkers ſpringen, die Du dem armen Gefangenen die Hoffnung, das Leben wieder gibſt? Du biſt, ich ahne es, Du biſt Frankreichs ſchützender Genius."

„Nein, ich bin die Tochter des Generals.“

Folgt eine tragiſche Situation, Kampf zwiſchen Liebe und Ehre, der durch das Auftreten der Marketenderin mit Frankreichs Banner in der erhobenen Hand, ein Ende gemacht wird. Kanonendonner, Siegesgeſchrei, Wehklagen der Beſiegten hinter der Szene.

Die Marketenderin: Das Vaterland ruft Dich!

Das Fräulein: Du verläßeſt mich? Die Tochter des Beſiegten? iſt das edel?

Der junge Mann: Schweig, Holde, ſchweig, mein Herz fängt an zu ſchwanken.

Das Fräulein: Hartherziger Arthur, kannſt Du meiner Liebe, der heiligen Flamme, die mich zu Dir geführt, die mich geläutert und Deiner würdig gemacht hat, kannſt Du dieſem milden Götterſpruche den gräßlichen Ruhm vorziehen, den Mars in ſeinen blutigen Mantel ſtickt?

Der junge Mann: Meinen Ruhm, ſagſt Du? meinen Ruhm? Hah, Du verkennſt mich, Theure. Alles gebe ich Dir, Alles opfere ich für Dich, mein Fleiſch und Blut, wenn es mir gehörte. Mein Herz gehöret Dir, es kann für Dich brechen, mein Blut aber gehört dem Vaterlande, und für das Väterland muß ich es vergießen. Hörſt Du die Kanonen grollen? Dort fallen meine Brüder! Leb' wohl!

Das Fräulein (ſich die Haare zerraufend): O bleib', bleib'! ich vergehe vor Schmerz.

Der junge Mann (ernſt und vorwurfsvoll): Kind, ſoll ich meineidig werden, ſoll ich die Fahne als Wicht verlaſſen, die Fahne, der ich Treue ſchwor? Du liebſt mich, wie ich war, treubrüchig müßteſt Du mich verachten! Leb' wohl, leb' wohl! noch einen Kuß! — — Es lebe der Kaiſer!

Er ſtürzt hinaus, das Orcheſter ſpielt den Marſch der Königin Hortenſie und der Vorhang fällt. Der junge Mann umzingelt ganz allein ein Bataillon der feindlichen Horden, avancirt auf dem Schlachtfelde, ſein Adelsdiplom wird auf

einem zerſchoſſenen Trommelfell ausgeſtellt und ſo geht es acht Akte in derſelben Weiſe, in derſelben Sprache fort. Grundbedingungen ſind: 1. daß die Franzoſen ſtets zur rechten Zeit ankommen und daß 2. von einem beliebigen „Helden“ ein Kouplet geſungen wird, das folgende ſtereotype Reime enthält:

. . . . . France
. . . . . laurier
. . . . . vaillance
. . . . . guerrier.
. . . . . gloire
. . . . . succès
. . . . . victoire
. . . . . Français!

Das Kouplet wird donnernd da capo verlangt, die vor den patriotiſchen Reimen befindlichen Worte ſind vollkommen gleichgültig, ſo gleichgültig, daß Dareier, ein bekannter Chanſonnier, die Wette machte und gewann, er wolle das albernſte Zeug, in die bewußten Reime gebracht, auf der Bühne vortragen, damit herausgerufen und zum da capo aufgefordert werden. Ich glaube mich der Schlußverſe zu erinnern, ſie lauteten etwa wie folgt:

De nos drapeaux c'est l'immortelle gloire
Qu'ils sont bénis par d'immenses succès.
Car un revers n'est pas une victoire,
Et les Français sont toujours des Français!

Zu Deuſch: „Es iſt der unſterbliche Ruhm unſerer Fahnen, von unermeßlichen Siegen geſegnet zu ſein, denn eine Niederlage iſt kein Sieg und die Franzoſen ſind ſtets Franzoſen.“ Das wurde wie geſagt da capo verlangt.

Das iſt die komiſche, die lächerliche Seite dieſer patriotiſchen Kunſtwerke, mit der Kehrſeite ſieht es aber etwas ernſter aus. Solange dieſe ſogenannten „Dramen“ keinen andern Zweck haben, als ein aufgeblaſenes Publikum zu ergötzen, wollen wir den Herren Dramaturgen ihr Handwerk nicht verleiden, wollen ihnen die „Bewunderung von Kindern

und von Affen," wenn ihnen der Gaumen danach ſteht, aus vollem Herzen gönnen, aber wenn dieſe dramatiſchen Tagelöhner ſich vermeſſen, einem höheren Intereſſe dienen zu wollen, als der frivolen Zerſtreuung, wenn ſie die naive Stimmung der großen Maſſe für oder wider eine beſtimmte Sache gewinnen, die öffentliche Meinung beherrſchen, verwirren wollen, wie dies in neuerer Zeit geſchehen, ſo hört am Ende doch aller Spaß auf.

Im Januar des Jahres 1861, alſo wenige Monate nach den ſyriſchen Gräuelthaten, brachten die ſchon genannten Herren Séjour und Mocquard, letzterer Privatſekretär des Kaiſers, auf demſelben Cirque-Theater ein Spektakelſtück „Les Massacres de Syrie" zur Aufführung — in einer Zeit und unter Umſtänden, die dieſem Wechſelbalge von trauriger Politik und noch traurigerem dichteriſchen Abmühen die ernſte Bedeutung eines politiſchen Manifeſtes in fünf Akten mit lebendigen Kameelen beilegten.

Man erzählte ſich in Paris ganz laut, und auswärtige Korreſpondenten theilten dieſe Thatſache, die von keinem der dementirluſtigen Blätter in Abrede geſtellt wurde, ihren Zeitungen ohne Bedenken mit, daß der Kaiſer das Drama ſeines Sekretärs und des Freundes ſeines Sekretärs, vor der Aufführung ſorgfältig durchleſen, einige allzu befremdende Entrüſtungen gemildert und ihm ſodann mit dem dramatiſchen exequatur ſeine allerhöchſte offizielle Weihe verliehen habe. Mir wurde dieſer Umſtand von einem Beamten im Miniſterium des Innern, der damals direkt unter Herrn Camille Doucet, Chef der Theaterſektion und langjährigen Aſpiranten auf einen Fauteuil in der Akademie, ſtand, vollkommen beſtätigt. Die Zenſur war in Verlegenheit gerathen und hatte das Stück zu ganz beſonderer Berückſichtigung dem Miniſterium überwieſen. Das Miniſterium wollte aber ebenſowenig die Verantwortlichkeit für die Folgen, die aus dem bewußten Drama entſpringen konnten, auf ſich nehmen und

erſtattete Bericht an den Kaiſer, der, wie geſagt, das Drama, welches ſein Privatſekretär zu ſeinem Privat-Vergnügen geſchrieben hatte, modifizirte und ſchließlich billigte. Die Folge davon war, daß der Geſandte der hohen Pforte nach der Aufführung des „Maſſacres“ diplomatiſch Verwahrung dagegen einlegte, mit dem gewöhnlichen Erfolge der türkiſchen Diplomatie.

Dies Drama iſt nun — ich will es mit zwei Worten abfertigen — der unverzeihlichſte Leichtſinn, die ſchreiendſte Ungerechtigkeit, die taktloſeſte Ungeſchicklichkeit, die ſich je ein in exkluſiver Verehrung der beſtehenden Macht verunglückter Chauvin hat zu Schulden kommen laſſen. Daß man zum Ergötzen des blöden Parterre das kleine Ausland, das der franzöſiſchen Größe zur Folie dient, ins Lächerliche zieht, iſt hergebrachter Brauch, iſt erklärlich, wäre nach gewiſſen Prinzipien ſogar verzeihlich, wenn dieſe Albernheit ihren Zweck wirklich erreichen könnte. Aber was ſoll man dazu ſagen, wenn ſich der dramatiſche Autor, der das Volk bilden, läutern, beſſern ſoll, entblödet, den Samen frecher Lüge, grober Verleumdung auf das leichtempfängliche Feld der heiligen Ignorenz zu ſtreuen, wenn er eine ganze Nation als feiles Geſindel und ehrloſe Schurken hinſtellt, über ein ganzes Volk das Verdammungsurtheil ausſpricht? Und nicht nur mit dem Gerechtigkeitsſinn, auch mit dem Zartgefühl ſolcher Verfaſſer ſcheint es mir ſchlecht beſtellt zu ſein. Ich frage mich, wie es ſich mit dem Zartgefühl vereinbaren läßt, in einem Augenblicke, wo in Paris zahlreiche Familien lebten, die bei den ſyriſchen Metzeleien ſehr ſtark und auf empfindliche Weiſe betheiligt waren, wo die Wunden, die der druſiſche Fanatismus ihren theuerſten und heiligſten Empfindungen geſchlagen, noch nicht vernarbt, — in einem ſolchen Augenblicke aus ihrem Schmerz und Jammer ein Spektakelſtück mit lebendigen Kameelen auf die Bühne zu bringen? Die Antwort auf dieſe natürliche Frage ſetzt mich nicht in

Verlegenheit, doch will ich sie den betreffenden Herren gern ersparen.

Wer sind nun die Autoren, die die nationalen Dramen für die große Nation schreiben? Viktor Hugo, der genialste französische Dichter, der im Volke wenigstens den Drang zu Kühnem und Großem, zur Freiheit zu erwecken, anzufachen weiß? Nein, die Aufführung von Viktor Hugos Dramen ist seit zwölf Jahren in Frankreich untersagt. Der denkende Emile Augier, der eine Peitsche führt und wenigstens das schamlose Laster zu geißeln versteht, wenn er auch nicht gerade die Liebe zur Tugend erwecken kann? Nein, das gebildete Théâtre français legt auf alle dramatischen Produktionen Augiers Beschlag. Barrière, Augiers Geistesverwandter, der muthig und stark genug ist, die schändliche Prostitution an den Pranger zu stellen, die in schimmernde Gewänder verhüllte Unzucht zu entblößen? Nein, das Vaudeville und das Gymnase wollen sich ihrer Anrechte auf Barrières Komödien nicht entäußern. Oktav Feuillet, der gute, der glatte, der mit Glacéhandschuhen dem Laster etwas zu Leide thun will, auf glanzledernen Stiefeln durch den Schmutz der Gesellschaft wandelt und den besten Willen hat, ein moralischer Dramaturg zu sein, Oktav Feuillet, der korrekt schreibt, mitunter interessirt und gewiß niemals schadet? Nein, nur das ästhetisch gebildete Theepublikum ist für Feuillet geeignet.

Nun, wenn weder Viktor Hugo, noch Augier, noch Barrière, noch Feuillet, noch irgend jemand, der irgend welches Verdienst habe, diese Dramen verfertigt, wer schreibt sie dann?

Viktor Séjour und Mocquard.

Wer ist Herr Séjour? — Freund des Herrn Mocquard.

Wer ist Herr Mocquard? — Senator und Privatsekretär des Kaisers.

Und ihre literarischen Verdienste? — Gebildete Menschen sagen den Abwesenden nichts Böses nach.

Ich kenne von Herrn Séjour fünf oder sechs Schauerdramen, eins immer schlechter als das andere. Er wendet sich stets an das plumpe, geistlose Publikum des sogenannten „Verbrecherboulevards“; seine Versuche, das gebildetere, vernünftigere, jugendliche Parterre des Odéon zu fesseln, wie in „Les grands vassaux“ und „André Gérard“ sind vollständig gescheitert, obgleich die vorzüglichsten Dramadarsteller, Ligier und Frédéric Lemaître, dabei thätig waren. Goldstarrende Kostüme, feenhafte Dekorationen, unerwartete Effekthaschereien (wie das berühmte Fahrzeug im „fils de la nuit“ — vulgo: fils de l'ennui — und jetzt wieder die Kameele) haben einigen seiner Stücke eine verhältnißmäßig lange und jedenfalls sehr einträgliche Lebensdauer verliehen. Aber kein einziges ist im Stande gewesen, selbst nur den allerkleinsten Platz in der Literatur zu erringen und sein letztes „Volksstück“ ist trotz seines verlockenden Titels „Les Volontaires de 1814“, ausgelacht, durchgefallen, trotz einer szenarischen Ausstattung, wie sie nach der Ansicht der gesamuten Kritik nie dagewesen, trotz der verlockendsten Tableaux mit obligater Sourdinenbegleitung, trotz aller Nebelbilder über das phantastische Gedicht unseres Zedlitz „die nächtliche Heerschau“, trotz des prophetischen Geistes des großes Kaisers, der auf der Insel Elba im Traume einen andern Napoleon an der Spitze einer siegreichen Armee auf den Schlachtfeldern von Solferino erblickte. Trotz alledem und alledem hat das unglückliche Drama dem Hohne, dem Tode nicht entrinnen können, hat noch dazu dem armen Theaterdirektor, der auf einen großen Erfolg gezählt und große Ausgaben gemacht hatte, den Hals gebrochen. *)

Auch in diesem Volksstücke (ein für allemal: sit venia verbo!) hat Herr Séjour Beweise eines seltenen Taktgefühls

*) Dies Drama wurde ausnahmsweise von der nicht subventionirten Porte Saint-Martin gegeben.

an den Tag gelegt. Ich habe das Stück ſelbſt nicht geſehen und berufe mich um ſo williger auf eine literariſche Autorität, die zu den wenigen Ausnahmen der vorurtheilsfreien und gebildeten, wahrhaft patriotiſchen Franzoſen gehört, auf Herrn Louis Ulbach, Redakteur am beſten Pariſer Journal „Le Temps". Herr Louis Ulbach iſt trotz ſeines deutſchen Namens ein echter Franzoſe von Geburt und von Herz. Ich freue mich inmitten des unerquicklichen Schwarmes mehr oder minder trauriger Chauvins dieſem Namen begegnet zu ſein, der mich zur rechten Stunde daran erinnert, daß es unter allen Klimaten glückliche Naturen gibt, die es für dienlicher halten, an die nationale Förderung, an die Aufklärung ihre rührige Hand zu legen, als mit den Wölfen zu heulen, mit dem chauviniſtiſchen Hahn zu krähen.

Herr Louis Ulbach äußerte ſich ungefähr in folgender Weiſe über das Séjour'ſche Drama im Feuilleton des „Temps" vom 28. April 1862; ich überſetze natürlich nicht wörtlich und verweiſe den Leſer auf das prächtige Original: „Vom künſtleriſchen Geſichtspunkte aus möchte ich mir erlauben, mein Bedauern darüber auszuſprechen, daß ein Theater mit ſo hervorragenden literariſchen Erfolgen*) der plumpen Epopöe „die Freiwilligen von 1814" ein Aſyl gegönnt habe. Alles iſt klein und kleinlich in dieſem Vorwande zu Flintenſchüſſen, dem die Flintenſchüſſe obenein noch fehlen. Man hat mit dem Stile, wie mit dem Pulver gegeizt. Freilich weiß ich ſehr wohl, daß Herr Séjour mildernde Umſtände vorbringen kann; er kann behaupten, daß ſein Stück ſo zahlreiche Verſtümmelungen erlitten, daß man es gar nicht wiedererkennt. Man hat ihm all ſeine natürlichen Rheingrenzen genommen, man hat ihm die ſchmachvollſten Verträge von 1815 auferlegt; ſein Fehler iſt es wahrlich

*) Die Porte Saint-Martin, der die Ehre vorbehalten war, Viktor Hugos Dramen zur Ausführung gebracht zu haben.

nicht, wenn die erwünſchten Tiraden an gewiſſen Stellen fehlen, wenn der Dialog nicht durch Tirailleurfeuer hinreichend gewürzt iſt. Er hatte gewiß mit aller Sorgfalt dem herkömmlichen Brauche Rechnung getragen, hatte gewiß, wie jeder andere, ſeinen kleinen Kampf um die Fahne zurechtgelegt, aber man hat davon nichts wiſſen wollen.

„Dieſes „man" überraſcht mich auf ſonderbare Art. Sonderbar, daß es gerade unter dem Kaiſerreiche Schwierigkeiten macht, die Erinnerungen an das Kaiſerreich wach zu rufen. Aber könnte ich nicht dem Herr Séjour dagegen einwenden, daß ein Schriftſteller, der um die Würde ſeines Werkes beſorgter iſt, als um ſeine Tantième, dergleichen Verſtümmelungen nicht dulden darf? Er zieht ſein Stück zurück, aber er läßt nicht darin ſtreichen, umwerfen, abändern nach Willkür der Zenſur, er verbittet ſich die allmächtige Kollaboration der miniſteriellen Scheeren. Wenn man für den Charakter und den Gedanken des Stückes, unter das man ſeinen Namen ſetzt, kein Intereſſe hat, ſo mißachtet man eben das Publikum und hat vor ſich ſelbſt nicht genug Achtung. Alljährlich werden auf den öffentlichen Plätzen (auf dem Marsfelde am Napoleonstage) gewiſſe offizielle Beluſtigungen, polizeilich kontrolirte Mimodramen zum Beſten gegeben. Die Autoren begnügen ſich da mit dem materiellen Verdienſte, ſtecken ihre Autoreurechte in die Taſche und bleiben anonym. Das iſt ein Vorbild, welches gewiſſe Schriftſteller, die auf dem Theater den Gewinnſt der Freiheit vorziehen, füglich beherzigen ſollten.

„Da wir die ſchönen Streichungen nicht kennen, ſo können wir uns nur über die Ueberbleibſel ein Urtheil erlauben. Man erwarte von dieſem Drama, das die blutigen Wunden Frankreichs und ſeinen ſchmerzlichſten Heroismus berührt, weder hochherzige Erregtheit noch nützliche Lehre, man erwarte ſelbſt kein patriotiſches Feuer. Doch will ich ihm Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Das Stück iſt nichts weniger als

eine monſtruöſe, hyberboliſche Vergötterung Napoleons, wie man es glauben durfte, wie ich es fürchtete, im Gegentheil iſt es vielmehr eine Satire, oder zum wenigſten eine Ironie. Dieſer Beſiegte des erſten Aktes, der, als er das vom „Fremdling" beſetzte Reich wiederbetritt, zum Schiffermädchen ſagt: „Dein Nachen trägt Cäſar und ſein Geſchick" renommirt da in ganz überflüſſiger und ganz unpaſſender Weiſe. Dieſer Weltbezwinger, der auf dem Schlachtfelde, wo die Tapferkeit ſeiner Truppen die unerſchütterliche Feſtigkeit der Koalition um ſo klarer hat hervortreten laſſen, den Frieden ausſchlägt; dieſer Menſch, der einen Legitimiſten ohne Prozeß niederſchießen läßt, dieſer Schüler Alexanders und Cäſars, wie er ſich ſelbſt nennt, von dem man uns in gefälliger Weiſe einen Selbſtmordverſuch in Fontainebleau vor die Augen führt, und der im ergreifendſten, feierlichſten Augenblicke ſeines Schickſals krank, bleich, blaß wird, taumelt, dieſer Napoleon von Herrn Viktor Séjour iſt nicht der Mann von Erz, der in der Verehrung des Volkes lebt."

Herr Ulbach kritiſirt nun das ganze Stück mit ſeinem kauſtiſchen Witze, mit ſeinem hellen Verſtande und beſpricht dann eine dramatiſche Lizenz des Herrn Séjour, die für das ſchon mehrfach gerühmte Taktgefühl des betreffenden Herrn ein zu werthvolles Zeugniß ablegt, als daß ich ſie unberückſichtigt laſſen könnte. Ich erinnere noch einmal daran, daß Herr Séjour eine Art Monopol auf Bildung der Maſſen durch Spektakelſtücke beſitzt.

Herr Thiers erzählt in ſeiner Geſchichte des Konſulats und des Kaiſerreichs, daß die Herren von Vidranges und von Gouault, Ritter von Saint Louis, die Unvorſichtigkeit begangen hatten, an ihren Hut eine weiße Kokarde zu ſtecken und den Alliirten eine Petition wegen Wiedereinſetzung der Bourbonen zu überreichen. Napoleon ließ Herrn Gouault, der kein anderes Verbrechen, als das der Kokarde begangen

hatte, bei ſeiner Rückkehr erſchießen. Das iſt das Thatſächliche, geſchichtlich Wahre.

„Da Herr Séjour," ſchreibt Ulbach weiter, „einen Verräther für ſein Melodrama brauchte, ſo hat er Herrn von Gouault genommen, daraus einen finſtern Spion, der den Kaiſer ausliefern will, einen Verſchwörer gemacht, hat ihm eine Tochter, Frucht einer Sünde, einer Verführung gegeben, und allen erdenklichen, blinden, perfiden Parteihaß auf ſein Haupt zuſammengetragen. Ich habe Verwandte des Herrn von Gouault gekannt. Ich weiß nicht, ob dieſer arme Greis, der Adjutant bei dem Herzog von Enghien geweſen war und das Schickſal ſeines Herrn theilen ſollte, noch lebende Erben hat und ob dieſe gegen die ſonderbare Traveſtirung, die die Phantaſie des Dramaturgen am Leichnam ihres Vorfahren vorgenommen, Einſpruch erheben werden; aber ich weiß ſehr wohl, daß es ſchicklich geweſen wäre, dieſes Grab nicht anzutaſten, einen Hingerichteten von 1814 nicht aus dem Moder herauszuwühlen, um ihm vor ausverkauftem Hauſe in's Geſicht zu ſpeien, um ihn zu beſudeln, als Legitimiſt und als Vater, und obenein noch den Vorwurf des Komplottirens, des Spionirens, als äußerſte Beleidigung, auf ihn zu wälzen!"

Der Leſer wird mir dies lange Zitat gewiß gern verzeihen. Die Sprache eines Mannes wie Ulbach bietet einen erfreulichen Ruhepunkt, eine erquickende Oaſe in der Sandwüſte des Chauvinismus, die wir nun bald — und wir rufen beide gleichzeitig: Gott ſei Dank! — glücklich zurückgelegt haben werden. Und übrigens iſt auch Herr Séjour eine wichtige Perſon. Es verlohnt der Mühe, bei ihm zu verweilen. Er zählt Bewunderer, zahlreiche Bewunderer; der Kaiſer verſäumt nicht eine erſte Vorſtellung der neuen Séjourſchen Dramen; ich glaube allerdings nicht, daß ihn die beſondere Bewunderung des Séjour'ſchen Talentes in den Theaterſaal führt, weil Herr Séjour in literariſcher Beziehung, wie geſagt, ein faktiſcher Beweis des metaphyſiſch

in Abrede geſtellten Nichts iſt, und weil man dem Kaiſer nach ſeinen Schriften füglich einen etwas beſſeren Geſchmack zutrauen darf. Die Bewunderer des Herrn Séjour gehören einem weniger privilegirten Stande an: Klaqueurs, Orangenverkäuferinnen, an Schlafloſigkeit laborirende alte Sünder und überhaupt Alle, die ſich an falſchem Pathos und echten Kameelen erbauen können, bewundern Herrn Séjours dramatiſches Talent.

„Un sot trouve toujours un plus sot, qui l'admire“ hat ja ſchon der alte Boileau mit ſeiner hausbackenen Richtigkeit geſagt.

Zum Schluß noch wenige Worte über Herrn Mocquard, den Gönner, den Freund, den Mitarbeiter des bewunderten Herrn Séjour. Die Liebe, ſagt man, wird für Greiſe leicht tödtlich: dann wäre die Muſenleidenſchaft, die Herrn Mocquard urplötzlich erfaßt hat, doch eine ſehr gefährliche Zerſtreuung für ihn — was ſie für das Publikum iſt, glaube ich mit anerkennenswerther Offenheit bereits auseinandergeſetzt zu haben. Daß es Herrn Mocquard an geiſtiger Befähigung nicht fehlt, dafür bürgt natürlicherweiſe die hohe Stellung, die er am Hofe einnimmt. Sie bürgt auch für ſeine pekuniäre Sorgloſigkeit. Da ihm außerdem noch Zeit bleibt, unſterbliche Dramen zu ſchreiben, ſo hat er vermuthlich auch nicht allzuviel zu thun. Der Mann iſt alſo intelligent, er hat keine Sorgen, er hat nicht viel zu thun — was um Alles in der Welt kann dieſen beneidenswerthen, wohlſituirten Sterblichen dazu veranlaſſen, ſeine Mußeſtunden, in Gemeinſchaft mit Herrn Séjour, einem zweideutigen Umgang mit der Muſe zu widmen? oder vielmehr — da wir ja Niemand in ſeinem Privatvergnügen ſtören wollen — weshalb ſtellt er die kläglichen Produkte dieſer Bigamie öffentlich vor dem Publikum aus? Herr Mocquard iſt vielleicht ein ausgezeichneter Diplomat, das weiß ich nicht, aber ganz ſicher, das weiß ich, ein trauriger, trauriger Dramatiker. Wenn er ab-

ſolut ſchreiben will und muß, ſo mag er es thun, wir ſind ja gar nicht grauſam, Niemand wird ihn behindern. Wenn er dem Gelüſtchen nicht widerſtehen kann, ſeine herrlichen Werke aufgeführt zu ſehen, ſo iſt er ja reich genug, ſie ſich privatim in ſeinen Salons gegen gute Bezahlung aufführen zu laſſen; ſeine Bedienten werden gewiß nichts dagegen einzuwenden haben. Aber weshalb macht er uns zu Zeugen ſeiner Schwäche, weshalb ladet er das Publikum zu dieſem „Maſſacre“ ein?

Ach, wenn die ſchwache Stimme der einfachen, derben Wahrheit das toſende Bewunderungsgeſchrei der Lakeien übertönen könnte! Könnte man auf den immer unzuverläſſiger werdenden Krücken der Logik und Wahrheit heraufklimmen in die hohen Regionen des ewigen Eiſes, ſo würde man ſelbſt vor der zuſammengefallenen, unheimlich anfröſtelnden Geſtalt, der man hier begegnen könnte, den Muth nicht verlieren; jenem bleichen, erloſchenen Auge, jener marmorkalten Stirn, jenem räthſelhaften Weſen, das weder Liebe noch Schmerz beſeelt, in dem der Prometheusfunken ſchon hienieden erloſchen zu ſein ſcheint, jenem ſonderbar großen, traurigen Geſellen, der vor dem unfreiwilligen Puppenſpiele der ſchmerzlich zuckenden Nationen keine Miene verzieht, und die ganze ſchöne Welt wie eine baufällige Marionettenbude behandelt, jenem unerklärlichen Menſchen würde man getroſt ins Ohr rufen:

„Verbittet Euch dergleichen dramatiſche Lobhudeleien in fünf Akten, ſie ſchaden Eurer Größe. Schickt den Leuten, die ihre dramatiſche Kraft aus den ſtehenden Waſſern der käuflichen Bewunderung ſchöpfen, keine Orden, ſchickt ihnen die Erlaubniß, Eure Reitſtiefel putzen zu dürfen. Man ſagt, daß Ihr über franzöſiſche Vorgänge im Allgemeinen ein Wörtchen mitzuſprechen habt, nun, ſo macht Euren Einfluß geltend, duldet es nicht, daß man der naiven, unverſtändigen, leicht erregbaren Maſſe ungeſunde, vorurtheilsvolle Gedanken

einimpfe, widerſetzt Euch der gefliſſentlichen Korruption. Wenn es wahr iſt, wie eine klaſſiſche Autorität behauptet, daß das Volk der Beluſtigung bedarf, wenn Ihr ihm ein Spezialtheater erbaut, ſo vergeßt nicht, daß die Volksſtücke, noch mehr als alle anderen, eines tiefen moraliſchen Gehaltes bedürfen, und legt der feilen, ſogenannten „patriotiſchen" Dramenmacherei das Handwerk. Den gediegenen Kunſtwerken öffnet die Pforten, der frechen Verleumdung aber und der Dummheit verſagt den Eintritt. Nehmt nur das Beſte aus alten und neuen Zeiten, nehmt aus dem Repertoire des Théâtre français, des Odéon die gelungenſten Werke und führt ſie vor dieſem guten Publikum auf; der böſe Affe auf hohem Kameele ſoll in der Bretterbude auf dem Jahrmarkt herumreiten, aber nicht im Tempel Thalias. Erinnert den dramatiſchen Dichter, der auf Eurer Volksbühne wirken will, an eines großen Dichters großes Wort:

„— — Der Menſchheit Würde
Iſt in Eure Hand gegeben!"

4. Preßzuſtände und die Commission du colportage.

Seit einer gewiſſen Verwarnungs-Ordonnanz vom 1. Juni 1863, welche bis zum November deſſelben Jahres die preußiſche Preſſe ihrem natürlichen Richter, dem Geſetz, entzog und dieſelbe ſtatt deſſen dem willkürlichen Belieben der Verwaltungsbehörden überwies, ſind uns die franzöſiſchen Preßverhältniſſe um ein Bedeutendes näher gerückt worden. Erſt ſeitdem wir die traurigen Folgen des franzöſiſchen Bevormundungsſyſtems praktiſch an uns ſelbſt erprobt haben, haben wir auch die Gefahren, die mit demſelben unlösbar verbunden ſind, in ihrem ganzen Umfang zu würdigen erlernt. Wir ſind dieſen Gefahren entgangen. Die preußiſche Kammer, geſtützt auf die Rechtsgutachten faſt aller deutſchen Juriſtenfakultäten, hat gleich nach ihrem Zuſammentritt dieſe Preßverordnung mit einer an Einſtimmigkeit grenzenden Majorität für rechts- und verfaſſungswidrig erklärt und das Miniſterium Bismarck veranlaßt, dieſelbe zurückzuziehen. In Frankreich florirt das Verwarnungsſyſtem noch bis zu dieſer Stunde, und es iſt nur geringe Ausſicht vorhanden, daß dasſelbe in der nächſten Zeit, ſei es durch die geſetzgebende Gewalt oder durch die perſönliche Initiative des Kaiſers, beſeitigt werde.

Nur dem franzöſiſchen Syſtem gilt meine Kritik; wenn dieſelbe auf die preußiſchen Preßverhältniſſe, wie ſie die Verordnung vom 1. Juni bis zum November 1863 geſchaffen hatte, zurückfällt, ſo iſt es nicht meine Schuld; ich habe mich, wie geſagt, nur mit der franzöſiſchen Preſſe zu befaſſen, werde mich daher auch nur auf franzöſiſche Autoritäten berufen und auf die gewichtigen Argumente, die mir die Rechtsgutachten der deutſchen Juriſtenfakultäten und die Reden der Herren Simſon, Gneiſt u. A. in den preußiſchen

Kammerverhandlungen zur Verfügung ſtellen würden, gänzlich Verzicht leiſten.

Die Preſſe, als beſtändiger Vermittler zwiſchen Volk und Krone, als öffentlicher Ankläger und Vertheidiger, iſt nach und nach zu einer Gewalt angewachſen, welche ihr mit Recht die Bezeichnung einer ſechſten Großmacht verſchafft hat. Daß dieſelbe, um ihre eben ſo große wie verantwortliche Aufgabe zu erfüllen, der unumſchränkteſten Freiheit bedarf, iſt ein ſo allgemein anerkannter, durch die Theorie feſtgeſtellter, wie durch die Praxis bewährter Grundſatz, daß es ſonderbar erſcheinen müßte, in einer gedrängten Abhandlung, die nur der franzöſiſchen Mißregierung in Preßangelegenheiten gilt, auf eine eingehendere Prüfung dieſer bereits entſchiedenen Frage zurückzukommen. Die Macht der Preſſe und ihre Freiheitsbedürftigkeit ſind nicht mehr zu löſende Probleme. Dieſe erwieſenen und thatſächlichen Wahrheiten bilden die Grundlage und den Stützpunkt einer jeden auf die Preſſe bezüglichen Abhandlung, und auf dieſer Baſis wird auch der folgende Abſchnitt über die Preßzuſtände im heutigen Frankreich nothgedrungen beruhen müſſen.

Die Geſchichte der franzöſiſchen Preſſe beginnt eigentlich erſt mit der Charte von Ludwig XVIII. Dem menſchlichen Gedanken wurde hierdurch zum erſten Male geſtattet, das Feld der periodiſchen, ununterbrochenen und deshalb mächtigſten Tagesliteratur zu betreten. Die Reſtauration, die ſehr wohl wußte, daß ihr Stündchen bald ſchlagen würde, beunruhigte ſich freilich über das unerwartet kecke und erſchrecklich mächtige Auftreten dieſer neuen, ſo gefährlichen Gewalt, aber der Impuls dazu war gegeben, der Strom hatte ſein Bett gefunden, kein Hinderniß, keine Gewaltmaßregel vermochten ihn aufzuhalten. Vergeblich verſuchte es eine kecke, intelligente, aber doch ohnmächtige Reaktion, den Sturm zu beſchwichtigen. Weder die Drohungen der regierenden Macht, noch die zahlreichen Verlockungen, noch die harten und ent-

ehrenden Strafen, — beſtrafte Journaliſten wurden mit Galeerenſklaven, die mit Ausſatz behaftet waren, an dieſelbe Kette geſchmiedet — nichts von alledem vermochte die vom Journale zum Tode verurtheilte Dynaſtie der Bourbonen aufrecht zu erhalten. Eine Gewaltmaßregel gegen die Preſſe aber ſtürzte den letzten der Bourbonen.

Unter Ludwig Philipp brach für die freie Preſſe eine neue Periode herein, die man ihr Zeitalter des Auguſtus nennen könnte. Durch das Journal wurden Miniſter zum Rücktritt gezwungen und im Journal bildeten ſich die neuen. Die berühmteſten Männer, die hervorragendſten Geiſter Frankreichs nahmen an dem täglichen öffentlichen Turnier in der Preſſe beſtändigen Antheil. Das Werk des Journaliſten wurde in Wahrheit groß und ſchön. Man wandte auf die Preſſe die Charakteriſtik Turennes an, von dem Flechier ſagte, er treibe die Feigen aufs Aeußerſte, ermuthige die Schüchternen, mäßige die Unbändigen, ſtärke die Schwachen, ermittele das unbekannte Verdienſt, beherrſche den Kampfplatz, bereite die Schlacht vor, entgehe der Niederlage und verkünde den Sieg. Ja! ruft Jules Janin aus, die Preſſe mag zerſtören und umwerfen, von Wechſel zu Wechſel treiben, ſie ſei der Großagitator der modernen Geſellſchaften, ſie erſchrecke die Könige auf ihrem Throne und den Bürger in ſeinem Hauſe. Mit Nadel- und mit Dolchſtichen verfolge ſie alles, und wenn ſie auch bisweilen Unrecht thut, das Verdienſt ſchmäht und ſich verblenden läßt durch gleißneriſche Gewaltthätigkeit, ſo wird der Gerechte doch anerkennen müſſen, daß, wenn er die auf dem Schlachtfelde der Thatſachen und Meinungen Gebliebenen zählt, die wahrhaft Verwundeten und Todten keine 24 Stunden mehr zu leben hatten, und daß die Preſſe ihnen eine große Ehre erwieſen hat, ſie daran zu verhindern, im Bette zu ſterben.

Was das Kaiſerreich aus dieſer Preſſe gemacht hat, iſt allbekannt. Alljährlich, gelegentlich der Adreßdebatten, ent-

ſpinnen ſich über die Preßzuſtände, bei der Votirung des Paragraphen „innere Angelegenheiten", die heftigſten Debatten zwiſchen der Oppoſition und den Vertretern der kaiſerlichen Regierungspolitik. Jules Favre und ſeine Parteigenoſſen laſſen dieſe Gelegenheit nie vorübergehen, ohne an die Regierung die dringliche Mahnung zu richten, einen Zuſtand zu beſeitigen, der für das ganze Land die verhängnißvollſten Folgen heraufbeſchwören kann. Der Regierungskommiſſar ſetzt dann auseinander, daß im Intereſſe der Freiheit die alte Vergewaltigung aufrecht erhalten werden muß, daß der Kaiſer ſelbſt zur rechten Stunde das rechte Wort ausſprechen, und das „Gebäude krönen" werde; die große Majorität der Kammer iſt damit einverſtanden, der betreffende Vertrauensparagraph wird votirt, und Alles bleibt beim Alten.

Die demokratiſche Oppoſition hat ſich wohl nie der ſüßen Hoffnung geſchmeichelt, daß ſie durch ihre Reden das Gros der Regierungsdeputirten zu ihren Anſichten und Grundſätzen werde bekehren können, und iſt ſicherlich von der Reſultatloſigkeit ihres jedesmaligen Amendements, „das Verwarnungsſyſtem aufzuheben", im Voraus vollſtändig überzeugt. Trotzdem zieht ſie die Frage der Preßverhältniſſe bei dieſem Anlaß jedesmal in das Bereich der Diskuſſion und hat dadurch ihren Zweck, die Frage durch öffentliche Debatten zu reifen und deren Löſung wenigſtens anzubahnen, auch erreicht.

Die Worte, die Jules Favre über die Verwarnungsmaßregel im geſetzgebenden Körper geſprochen, ſind nicht ohnmächtig verhallt und haben im Herzen des Volkes ein tauſendſtimmiges Echo gefunden. Auf dieſe Autorität will auch ich mich berufen.

Man macht heutzutage in Frankreich den Drucker und Verleger verantwortlich für die geiſtigen Erzeugniſſe im Zeitungsorgan. Die Zenſur, die aufgehoben iſt, kehrt indirekt und unverſtändig durch Einſchüchterung des Verlegers zurück. Die Zenſoren wurden von der Regierung eingeſetzt, ihre Na-

men waren bekannt, und auf ihnen laſtete eine große Verantwortlichkeit; aber jetzt, ſo ſagte vor langen Jahren Herr Villault, der ſpäter allerdings ſeine Meinungen ſehr geändert hat, jetzt iſt der obſkurſte Verleger ſelbſt ein Zenſor geworden, und zwar unter dem Drucke des ſchlechteſten Gefühls, der Furcht. Die Zenſur iſt nach der Verfaſſung verboten, auf Schleichwegen iſt ſie wieder da, ſchlimmer als je zuvor.

In Frankreich gibt es auf dieſe Art einen oberſten Leiter des öffentlichen Gedankens, in ſo fern nämlich dieſer öffentliche Gedanke in der Tagespreſſe ſeinen Ausdruck finden kann. Auf die Flugſchriften und Bücher hat man dieſes Syſtem allerdings noch nicht angewandt, da hat man die ſogenannte Kommiſſion für Kolportage, die unter einem andern Namen daſſelbe Zenſorengeſchäft verrichtet. Für die Tagespreſſe mußten aber wirkſamere Mittel zur Anwendung gebracht werden, aus dem einfachen Grunde, weil die Tagespreſſe das mächtigſte, gefürchtetſte und ſicherſte Mittel iſt, die Akte der Regierung und Verwaltung zu prüfen, zu kontroliren, zu beſchränken und Mißbräuche an den Pranger der Oeffentlichkeit zu ſtellen; weil die Tagespreſſe die einzige wahrhaftige Bürgſchaft iſt für alle andern öffentlichen wie privaten Freiheiten.

Deshalb iſt ſie auch, wie Favre treffend unter dem Gemurmel der kaiſerlichen Kammer bemerkte, von der jetzigen Regierung auf das Schmachvollſte geknebelt und gebunden. Die Regierung maßt ſich ſo außerordentliche Prärogativen an, daß man ſich in Wahrheit darüber wundern muß, weshalb ſie nicht auch auf alle andern Meinungsäußerungen denſelben despotiſchen Einfluß auszuüben ſucht. Sie hält ſich für befugt, vom Katheder ihrer Verwarnungen herab Lektionen über Religion, Philoſophie, Geſchichte, Politik, über alles menſchliche Denken, Wiſſen und Vermögen zu ertheilen. Freilich iſt ein ſolches Regiment nicht neu, es florirte vor 1789; damals, in der guten alten Zeit, durfte kein Gedanke,

welcher Natur er auch ſein mochte, durch Schrift und Druck veröffentlicht werden, ohne daß ihm von der Zenſur zuvor ein Freibrief, eine Geburtsbewilligung zugeſtellt war. „Das Gehirn Frankreichs produzirte nur nach dem Willen des Monarchen.“

Wenn man auf dieſe Zeit zurückblickt, ſo ſchaudert man bei dem Gedanken, daß durch dieſe Erſtickung aller Moralität und aller Aufklärung die unſterblichen Werke eines Montesquieu niemals das Licht der Welt erblickt haben würden, wenn die Preſſen vom Haag, von Amſterdam und London, dieſe Perlen für Frankreich und für die Ewigkeit nicht gerettet hätten.

Als die Oppoſition von Favre, Picard, Ollivier, Hénon, Darimon in der letzten Seſſion der Legislaturperiode von 1857—62 die Freiheit der Preſſe beantragte, ſprach Jules Favre ein Wort aus, welches hiſtoriſch geworden iſt: „Ich möchte nicht eine Sylbe fallen laſſen, welche die Empfindlichkeit der Kammer reizen könnte, ſagte er, nicht ein Wort möchte ich ausſprechen, welches unehrerbietig zu erſcheinen geeignet wäre, aber was ich verſichern kann aus tiefinniger Ueberzeugung, iſt, daß es jetzt in Frankreich nur einen einzigen Journaliſten gibt, und dieſer Journaliſt iſt der Kaiſer.“

Auf dieſen Ausſpruch folgte eine lange ſtürmiſche Unterbrechung. Als Favre aber ſeinen Gedanken motivirt hatte, ſchwieg man mäuschenſtill und mußte ſchweigen, weil man ſehr wohl einſah, daß der Führer der Oppoſition die Tragweite ſeiner Aeußerung ſehr wohl ermeſſen, und ganz genau geſagt hatte, was er ſagen wollte, nämlich die einfache, ungeſchminkte, haarſträubende Wahrheit.

Der Journalismus iſt für alle ſeine Manifeſtationen abhängig von der ſouveränen Macht, die ihm das Leben gibt, die ihn leben läßt, ſo lange es ihr gutdünkt, die als unbarmherzige Parze ſeinen Lebensfaden abſchneidet, wenn es ihr

beliebt. Der öffentliche Gedanke ist so in seiner greifbarsten und lebendigsten Gestalt in den Händen der Regierung, die ihn beherrscht. Selbstverständlich bewilligt man nur denjenigen Schriftstellern die Autorisation, ein Journal zu gründen, von denen man gewiß ist, daß sie alle Regierungs-Akte blindlings unterschreiben und vertheidigen werden.

Die Presse vertritt also keineswegs mehr die Meinung des Landes. Die Meinungen, die der Journalist zur Geltung zu bringen für seine Gewissenspflicht hält, müssen in so abgezirkelter, wohlerwägter, unverfänglicher Form abgefaßt sein, der Gedanke, ist er oppositionell, muß sich seiner Unmaßgeblichkeit, seiner Wahrscheinlichkeit irriger Auffassung, seiner Unhaltbarkeit, mit einem Worte: seiner Nichtigkeit so wohl bewußt sein, daß ihm von der Meinung schließlich gar nichts mehr übrig bleibt. Vor jeder Kühnheit, vor jeder Ungebundenheit der Sprache schaudert der Journalist zurück, und thut er's nicht, so bindet man ihn fest. Man ertheilt ihm ein „Communiqué".

Neben der offiziellen Verwarnung gibt es nämlich auch eine offiziöse, und für den geübten Leser ist es oft leicht, wahrzunehmen, wie ein gewisser Artikel nicht zur gewöhnlichen Redaktion eines Journales gehört, wie er irgend eine Maßregel herausstreicht, irgend eine erwünschte Bemerkung enthält, und wie diese Bemerkung weder dem Blatte, noch den Tendenzen, die es vertritt, genehm ist. Doch da der Redakteur ein botmäßiger Vasall, da seine Stirn durch knechtische Dienstbarkeit gebeugt ist, muß er's sich gefallen lassen.

So schilderte Jules Favre den Zustand der Tagespresse im heutigen Frankreich und Niemand wagte, ihm zu widersprechen, nicht einmal der Herr Präsident des Staatsrathes, Baroche, der auf Alles Antworten zu geben weiß.

Das Journal, welches nur kraft einer Autorisation, die man stets verweigern kann, in's Leben tritt, besteht nur fort, kraft derselben verlängerten Autorisation. Die Autorisation

kann ohne Grund verweigert werden, die Regierung ist in dieser Beziehung mit der unbeschränktesten Macht bekleidet. Sie kann dem moralischsten, tugendhaftesten und gelehrtesten Schriftsteller ohne irgend welchen Aufschluß eine ablehnende Antwort ertheilen, und dem Stiefelputzer eines Ministers das Recht, ein Journal zu gründen, zugestehen. Das ist die diskretionäre Gewalt, unter der die Presse in Frankreich ächzt.

„Die diskretionäre unumschränkte Gewalt, sagt Tocqueville, ist an sich eine schlimme und gefährliche Sache. Nur Gott kann ohne Gefahr allmächtig sein, weil seine Weisheit und Gerechtigkeit eben so groß sind, als seine Macht. Auf Erden gibt es keine Autorität, sie mag an sich noch so ehrwürdig und mit einem noch so heiligen Rechte bekleidet sein, die ich ohne Kontrole handeln und ohne Hinderuisse herrschen lassen möchte. Sehe ich also das Recht und die Macht, Alles zu thun, irgend einer Gewalt zugestehen, man nenne sie Volk oder König, Demokratie oder Aristokratie, Monarchie oder Republik, so sage ich, hier ist der Keim der Tyrannei und suche einen Ort, wo ich unter andern Gesetzen leben kann."

Die französische Regierung kann also, ohne Rechenschaft davon abzulegen, den öffentlichen Gedanken, bevor er noch ausgedrückt ist, ersticken, gerade wie die Zensur. Sie kann, wann es ihr gefällt, das Blatt auf die Folterbank eines offiziellen Tadels, eines sogenannten „Avertissements" schrauben, und nach einer dreimaligen Verwarnung ist das Blatt ex officio unterdrückt.

Die Verwarnung ist nicht nur die Unterdrückung und Knechtung des Gedankens, sie ist auch eine unbefugte Gewaltanmaßung, eine Usurpation der richterlichen Gewalt. Die Verwarnung ist eine Strafzumessung, die den Verlust des Eigenthums zur Folge haben kann. Der Bürger muß eine Strafe erdulden, ohne daß dieselbe ihm von den Gerichtsbehörden zuerkannt sei. Er wird seines Besitzthumes

für verlustig erklärt, ohne gerichtliches Urtel. Daß sich dagegen eine so hervorragende juristische Autorität wie Jules Favre erheben mußte, ist selbstverständlich. Die Verwarnung, sagt er, ist eine Strafe, die bei verschlossenen Thüren ausgesprochen wird, die das Besitzthum des Verlegers vernichten kann, sie ist — und dies ist unstreitig das Bedenklichste, eine verhängte Strafe, ohne daß es eine Möglichkeit gäbe, derselben vorzubeugen. Allüberall, wo man einem solchen Mißbrauche begegnet, ist die Gesellschaft durch einen schlechten, verderblichen Keim bedroht, den vorsichtige Gesetzgeber auszurotten sich beeifern müssen. Der Buchstabe des Gesetzes, er möge lauten, wie er wolle, ist klar und präzis. Das Gesetz zeigt dem Bürger, was ihm gestattet und was ihm verboten ist. So delikater Natur dergleichen Gegenstände auch sein mögen, der Schriftsteller hat, sobald ihm ein Gesetz, welches zu ihm spricht, vorliegt, eine klar bezeichnete Grenze vor Augen. Wenn aber eine Verwarnung auf ihn fällt, kraft eines ministeriellen Erlasses, der ihn bestraft, ohne daß er den Grund dafür hätte vorhersehen können, so frage ich, ob es möglich ist, ein solches Regime für eine mit den Institutionen einer großen Monarchie vereinbare Maßregel zu betrachten? Wir müssen uns gegen solche Zustände erheben, wir finden sie gefährlich, schlecht und dazu geeignet, die Grundlagen eines geordneten Staatswesens zu untergraben. Die Regierung bekundet laut und offen ihre Schwäche, wenn sie erklärt, daß sie das Preßregime der Restauration nicht ertragen kann, daß die Gesetze von 1822 ihr Furcht und Schrecken einjagen, daß sie in ihrer Hand die unumschränkte Willkür festhalten muß, um über die Presse zu verfügen, um daraus eine Statue zu kneten, die sie der öffentlichen Bewunderung ausstellen könnte, ohne daß jemand dagegen protestiren dürfte. Mit aller Kraft bekämpfen wir derartige Undinge, die nicht nur mit den Prinzipien von 1789 nicht vereinbart werden können, was über allen Streit erhaben ist,

ſondern die ſogar allen Grundregeln der politiſchen Vorſicht und allen Grundregeln der Moral diametral entgegenſtehen.

Das Verderbliche und Schädliche eines ſolchen Syſtems iſt ſo offenbar, daß man gar kein Wort darüber zu verlieren braucht. Das traurige Reſultat, welches man hiermit erzielt hat, liegt übrigens ſchon jetzt in der unbeſtreitbaren Ohnmacht der Preſſe mit grauſamer Nacktheit vor uns. Die Inſtitution, die durch Gewiſſenhaftigkeit und Aufrichtigkeit, Kenntniſſe und Erfahrungen die Aufklärung im Volke fördern, die Regierung von verderblichen Irrwegen abhalten, eine verſöhnende, verbindende Vermittelung zwiſchen den herrſchenden und beherrſchten Elementen bilden, und auf dieſe Weiſe die für den Bau der nationalen Ruhe, Sicherheit und Größe geeigneten und nothwendigen Materialien zuſammentragen und wahren ſollte: die Preſſe iſt gebrochen, kraftlos, nichtig. Die Regierung ſteht iſolirt da, iſt auf ſich, auf ihre Kraft allein angewieſen, hat und kann keine Idee davon haben, welche Stütze ſie in einem kritiſchen Momente im Volke finden würde. Das Volk, das ſich jetzt allerdings nicht regt und nicht rührt, die vollendete Thatſache hinnimmt, wie ſie ihm geboten wird — eine Wahrheit, auf die man allzu ſehr baut, — das Volk tappt im Dunkeln herum und wird durch keine humane Stimme zum Tag, an dem es Licht werden wird, vorbereitet. Möchte man da nicht glauben, daß die gräßliche Maxime eines andern Zeitalters: „Nach mir die Sündfluth“, auch der leitende Gedanke der Jetztzeit ſei?

Unbeſorgt und unbekümmert ſchwindelt man ſich von einem Tage zum andern hin; unbeſorgt und unbekümmert taumelt auch das Volk, in ephemärem Nationalrauſche erhalten, von einer frohen Stunde zur andern. An den Augenblick der Entnüchterung, an den Katzenjammer, der dieſem Rauſche folgen muß, daran denkt es in ſeinem Leichtſinn ebenſowenig, wie derjenige, der das berauſchende Getränk ihm eingeträufelt. Der aufrichtige Journaliſt, der den Krebsſchaden ſieht und

ihm Gift verſchreiben möchte, iſt gebunden und gefeſſelt, und wenn ſein feiler Kollege die unnatürliche Geſchwulſt des Staatskörpers als Fülle lebenskräftiger Geſundheit hoch rühmt, ſo muß er ſchweigen.

* * *

Allmächtig iſt die regierende Gewalt über die periodiſche Tagespreſſe. Es würde eine zu ſchreiende Inkonſequenz ſein, wenn ſie ohne allen Einfluß auf die andern, nicht in regelmäßigen Zeiträumen erſcheinenden Geiſteserzeugniſſe bleiben wollte. Dieſer Vorwurf wird auch der franzöſiſchen Regierung nicht gemacht werden können. Auch auf dieſem Gebiete, auf dem Felde der belletriſtiſchen Literatur, hat man ſich vorbehalten, der Verbreitung von derartigen Schriften, Romanen, Novellen ꝛc., wenn man es für gut befindet, die nöthigen Schranken zu ſetzen, auch hier legt man dem geiſtigen Produkte, wenn man will, die Daumſchrauben an und ſorgt dafür, daß die Bäume der Gedankenfreiheit nicht in den Himmel wachſen.

Einem Buche kann man nun freilich keine „Verwarnung" ertheilen. Man kann es verbieten, wenn ſein Inhalt ſtrafbar, wenn es verderbliche Grundſätze predigt, ſchändliche Lehren vertheidigt, den Volksgeiſt vergiftet, das öffentliche Moralgefühl verletzt — aber dies beſtimmt das Geſetz, nicht die arbiträre Gewalt eines Einzelnen und mit der geſetzlichen Strenge allein will oder kann das napoleoniſche Regiment nicht durchkommen, es will rechten und richten mit eigener Machtvollkommenheit:

hoc volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas!

Zu dieſem Behufe hat ſie eine ſogenannte „Commission du colportage" eingeſetzt, d. h. einen „Ausſchuß zur Ueberwachung des Hauſirhandels mit geiſtigen Produkten", der mit der faſt unumſchränkten Befugniß ausgeſtattet iſt, über das Wohl und Wehe eines jeden Buches zu entſcheiden. Ich brauche kaum zu erwähnen, daß dieſe Kommiſſion zu dem

Departement des Miniſteriums der innern Angelegenheiten gehört.

Seit zwölf Jahren beſteht dieſe unglückliche Kommiſſion, die, ohne Rechenſchaft abzulegen, ihren Stempel einem neuen Buche vorenthalten oder gewähren kann, und von dieſem Stempel hängt der maſſenhafte Verkauf, der materielle Erfolg, faſt alleinig ab.

Ein Buch erſcheint. Man findet nichts Anſtößiges in ihm und duldet, daß es auf dem gewöhnlichen Buchhandelwege verkauft werde. Bevor es jedoch in die Hände der Kolporteure und der zu dieſer Kategorie gezählten Bücherverkäufer, der Kleinbuchhändler, der Verſorger für Dorf- und Kleinſtadtleſer, ſowie in die überaus wichtigen Bücherſchuppen auf den Eiſenbahnſtationen, die in Frankreich oft beſſere Geſchäfte machen, als die renommirteſten Aſſortimentshandlungen, bevor es in dieſe Hände gelangt, muß es der genannten Kommiſſion vorgelegt werden, wird von dieſer geprüft und kann erſt, wenn es von dieſer als unſchädliches Produkt gutgeheißen, in den Verkauf auf den Bahnhöfen und in den Landſtädten gelangen.

Das iſt der Thatbeſtand. Alles auf der Welt kann vertheidigt werden, und wenn man ein noch ſo widerſinniges Inſtitut nur von einer gewiſſen Seite betrachten läßt und nur unter einem gewiſſen Lichte zeigt, ſo ſcheint es oft, als ob daſſelbe im Grunde genommen doch eine gewiſſe Exiſtenzberechtigung habe. So iſt es auch unſerer Kommiſſion ergangen, die in der Regierungspreſſe die wärmſte Fürſprache gefunden hat.

Die Hauſirer, ſo wurde ausgeführt, ſind von jeher die Verderber des öffentlichen Gedankens geweſen. Unter hundert von Hauſirern verkauften Büchern, fand man durchſchnittlich neunundneunzig verderbliche, obſzöne. Der Hauſirhandel war eine organiſirte Propaganda des Laſters. Eine Regierung, die ſich auf die Mittelklaſſen ſtützt, die dem all-

gemeinen Stimmrechte und dem Volkswillen ihren Urſprung verdankt, dieſes Ideal demokratiſcher Herrſchaft, mußte auf das Wohl der Maſſen bedacht und die Unverderbtheit ihrer Moral zu wahren eifrig bemüht ſein.

„Die von dem Hauſirhandel verkauften Bücher, ſchrieb ſeiner Zeit Herr von Perſigny, damals Miniſter des Innern, bilden die wahre Preſſe der unteren Klaſſen und ſind als ſolche bei Weitem wichtiger als diejenigen, welche auf die oberen Klaſſen einzuwirken beſtimmt ſind. Der Hauſirhandel iſt das Werkzeug, mit dem man die Volksmaſſen verderben oder auch moraliſiren kann.“

All dieſe Argumente erſcheinen auf den erſten Blick ganz ſtichhaltig und man kann ſich, wenn man dieſe vernünftigen Auseinanderſetzungen gehört, kaum erklären, weshalb die wirklich demokratiſche Oppoſition die arme Kommiſſion, die ja nur das Wohl des Volkes zu wahren und zu fördern berufen iſt, mit Schwert und Feuer verfolgt. Und doch beſtreitet die unabhängige Preſſe dieſer Inſtitution jedwede rechtliche Grundlage. Weshalb, ſo fragt ſie, trifft man Ausnahmen für die Landleute? gehören ſie nicht zur großen Nation, ebenſo gut wie Herr von Perſigny ſelbſt? Weshalb überwacht man ihre Lektüre und weshalb überwacht man die des Herrn von Perſigny nicht? Eine gewiſſe Beſtimmung der ſo oft zitirten Prinzipien von 1789 beſagt, daß alle Bürger ohne Unterſchied vor dem Geſetze gleich berechtigt ſind. Mag die Ignoranz auf dem Lande bodenlos ſein, wir wollen es zugeben, aber davon ſolltet Ihr, Vertheidiger der jetzt herrſchenden Prinzipien füglich ſchweigen! Ihr ſeid ſtolz auf den demokratiſchen Urſprung der jetzt herrſchenden Dynaſtie, Ihr beruft Euch auf das allgemeine Stimmrecht, Ihr muthet einem Volke zu, einen Kaiſer, der in des Wortes weiteſter Bedeutung wie ein Gott in Frankreich lebt, Deputirte mit geſetzgebender Gewalt zu wählen, über Nationalitäten, über Gültigkeit oder Ungültigkeit einer Annexion zu

entſcheiden. Dazu hat dies Bauernvolk Intelligenz genug, da beugt Ihr Euch vor der Stimme des Volkes wie vor der Stimme Gottes, dazu bedarf es keiner Ueberwachung! Handelt es ſich aber darum, ein Buch zu wählen, ſo müßt ihr die Naſe hineinſtecken, ſonſt iſt's um das Moralgefühl des Volkes geſchehen!

Die Kommiſſion iſt nun aber einmal da, und mit ihrem Daſein hört auch, in unſerem Zeitalter der vollendeten Thatſachen, aller Streit über die Exiſtenzberechtigung auf. Wenn übrigens die Kommiſſion, durchdrungen von der Verantwortlichkeit, die auf ihr laſtet, mit ſtrengſter Gewiſſenhaftigkeit ihre Aufgabe erfüllte, wenn ſie nur nützliche, wenigſtens nicht ſchädliche Bücher auf dem Lande verbreiten ließe, wenn ſie einem jeden unverfänglichen, anſtändigen Buche eines ehrenhaften Schriftſtellers ihr Viſum bewilligte, ſo wäre dieſe Kommiſſion, wenn auch prinzipiell vollkommen unberechtigt, vorausgeſetzt daß ſie die Autoren ſkandalöſer Schriften wirklich entmuthigen könnte, gewiſſermaßen noch zu vertheidigen, obgleich ſie mit dem Geiſte der franzöſiſchen Inſtitutionen in flagrantem Widerſpruche ſteht. Die öffentliche Meinung allein ſoll die Zenſur ausüben.

Aber wenn man ſich ſelbſt mit dem Nützlichen und Berechtigten einer ſolchen Kommiſſion einverſtanden erklärt, ſo darf man doch fragen, weshalb ſtellt man über die literariſchen Werke nicht eine literariſche Jury, warum überläßt man nicht den Schriftſtellern ſelbſt, als einzig befugten Richtern in literariſchen Angelegenheiten, die Wahl eines ſolchen Ausſchuſſes? Einer ſolchen Jury gegenüber würden die Schriftſteller wenigſtens Garantieen haben, die ihnen bei der „Commission du colportage“ gänzlich fehlen. Jene würden nach ihrem Gewiſſen urtheilen, und die Verantwortlichkeit ihrer Verurtheilung auf ihr Gewiſſen nehmen müſſen, die jetzige Kommiſſion hingegen ſtraft, unterdrückt, vernichtet, er-

ſtickt — ohne Publizität, ohne Widerſpruch und ohne Verantwortlichkeit.

Aſſolant ſchrieb mit Recht vor Kurzem in dem von dem vortrefflichen Nefftzer redigirten „Temps“: „Wenn man Jemand brauchte, der über einen Stiefel aburtheilen ſollte, würde man einen Schuſter dazu wählen, über Brod, einen Bäcker, über Hammelkeulen, einen Fleiſcher. Im vorigen Jahrhundert war Malesherbes Direktor des Buchhandels, heutzutage iſt es — kennen Sie die Schriften von einem Herrn Sérurier, von einem Herrn Le Roux? Dieſe Herren ſind Mitglieder des Kolportage-Ausſchuſſes.“

Man hat, wie es ſcheint, die Rollen etwas vertauſcht. In der ganzen Kommiſſion findet ſich auch nicht ein einziger Schriftſteller von Bedeutung, ſämmtliche Mitglieder ſind mehr oder minder obſkure Leute, im Uebrigen ſehr ehrenhafte Herren, wie die eben genannten, die kein Menſch kennt, oder wie der Herr Abbé Laine, Almoſenier des Kaiſers, oder Herr Damas-Hinard, Sekretär der Befehle der Kaiſerin, denen gleichfalls in der Literaturgeſchichte Frankreichs kein beſonderes Kapitel eingeräumt werden wird.

Eine ſolche Kommiſſion wirthſchaftet natürlich auf die unverantwortlichſte Art und Weiſe. Achtbare, ehrenwerthe, durchaus moraliſche Schriften, deren Autor wegen ſeines Parteiſtandpunktes vielleicht eine dem jetzigen Regime mißliebige Perſönlichkeit iſt, Schriften von Janin, Déchanel, Noriac, Aſſolant, ja ſelbſt Balzac's Meiſterwerke werden ohne Weiteres auf dieſe franzöſiſche Ausgabe des Index libr. prohibit. geſetzt. Dahingegen wird wieder den ſchädlichſten und verderblichſten Schriften der Kolportageſtempel nicht vorenthalten. Die franzöſiſchen Oppoſitionsblätter geſtatten ſich von Zeit zu Zeit das unſchuldige Vergnügen, die Titel und den Sinn derartiger zum Hauſirhandel zugelaſſener Monſtruoſitäten zu veröffentlichen und wirklich, der Verſtand ſteht einem ſtill, wenn man bedenkt, daß in Paris ein ſtändiger

Ausschuß tagt, der ausschließlich darauf angewiesen ist, der Verbreitung gemeinschädlicher Schriften entgegen zu wirken. Elende, schändliche Lügen, die keine andere Bestimmung und kein anderes Resultat haben, als dem leichtgläubigen Landvolke das Geld aus der Tasche zu locken, der Einfalt vom Lande das Gift des Aberglaubens einzuimpfen, und das niedrige Volk in seinen mittelalterlichen Begriffen von Hexenspuk und Wunderkuren zu bestärken — Schriften, die unter dem Deckmantel der ehrwürdigsten, unantastbarsten Sache von der Welt, des Glaubens, das Volk beschwindeln und bestehlen, laufen frei im Lande umher, den Stempel der Kolportagekommission auf dem Rücken, der sie vor jedem Angriffe deckt und ihnen den Weg in das Herz des Volkes bahnt, und einem guten belletristischen Erzeugnisse, das Geschmack und Aufklärung in die Massen bringen würde, wird die große Verbreitung durch den Verkauf auf dem Lande und auf den Bahnhöfen abgeschnitten, weil es liberale Grundsätze enthält, weil der Autor im „Journal des Débats" schreibt, wie Janin und Déchanel, oder im „Courrier du Dimanche" wie Assolant.

Wozu dient also eine Kommission, von der Herr v. Persigny sagte, daß sie die Lektüre des Landvolkes überwachen solle, wenn sie dergleichen Ungeheuerlichkeiten geschehen läßt?

Die Kommission ist nichts anderes als ein blindes Werkzeug in den Händen der regierenden Gewalt; sie soll Richter sein und ist Partei. Deshalb erfüllt auch die unabhängige Presse eine Gewissenspflicht, wenn sie sich gegen eine solche Vergewaltigung erhebt und wenigstens protestirt, wo sie nicht umstürzen kann.

II.

Ueber geſellſchaftlichen Verkehr.

Es gibt auf einem unermeßlich kleinen Theilchen der großen Welt in ihrem kleinſten Theile ein Bruchtheilchen, auf dieſem Bruchtheil ein Fleckchen, das jetzt Paris heißt, und auf dieſem Fleckchen eine gewiſſe Anzahl von Erdenbewohnern, deren kleine Minorität ſich ohne Scheu getroſt „die Welt“ (le Monde), ja ſogar die „große Welt“, die „ſchöne Welt“ zu nennen beliebt. Wie die Pariſer gebildete Geſellſchaft dazu gekommen iſt, ſich den unerhört prätentiöſen Namen der „großen Welt“ beizulegen, iſt mir ſtets ein Räthſel geblieben. Vergeblich habe ich mich an gar gelehrte Franzoſen gewandt, um den Urſprung dieſer befremdenden und ungenauen Bezeichnung zu erfahren; vergeblich habe ich das Wörterbuch der Akademie um Aufſchluß gebeten, vergeblich eine intereſſante Abhandlung: „über den Genius der franzöſiſchen Sprache und über Gallizismen“ nachgeleſen, die Etymologie dieſer vermeſſenen Hyperbel iſt mir immer unklar geblieben.

Die Zeit, wo das Wort „monde“ ſynonym mit „guter Geſellſchaft“ wurde, ſcheint in die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu fallen. Die Schriftſteller aus der Zeit Ludwigs XIV. gebrauchen das Wort „monde“, meines Wiſſens, noch nicht in dieſem engeren Sinne. Ich erinnere mich nicht, in einem Buche aus dieſer Zeit Phraſen wie „Je vais dans le monde“, „un homme du monde“ u. ſ. w. gefunden zu

haben, wohl aber hat La Bruyère in seinen „Charakteren“ ein langes Kapitel geschrieben, welches die Schwächen und Sonderbarkeiten in dem gesellschaftlichen Verkehr seiner Epoche geißelt und das er „De la ville“ überschrieben hat. Ein französischer Schriftsteller aus unserer Zeit würde diese Abhandlung entschieden „Du monde“ betitelt haben. La Bruyère spricht darin von „femmes de la ville“, „mœurs de la ville“ u. s. w. und versteht darunter offenbar nur die Frauen aus der Gesellschaft, die Sitten in der Gesellschaft. Die Gleichbedeutung des Wortes „la ville“ mit dem heute üblichen „le monde“ hat sich noch in einigen wenigen Redensarten bis auf den heutigen Tag erhalten.

Auch am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts scheint das Wort „le monde“ noch nicht gebräuchlich für „Gesellschaft“ geworden zu sein. Montesquieu wendet „le monde“ nur in des Wortes alter und eigentlicher, niemals in der neuen und übertragenen Bedeutung an. Aber wenige Dezennien nach dem Dahinscheiden dieses scharfen Beobachters erzählt uns Mercier in seinem „Tableau de Paris“ (1782–1788) plötzlich Ausführliches und Interessantes „de la langue du monde“, „du ton du monde“ d. h. über die in der Pariser Gesellschaft übliche Sprache, über den daselbst herrschenden Ton, ohne der Revolution, die die Sprache durchgemacht hat, und ohne der Eigenthümlichkeit in der von ihm gebrauchten Bezeichnung gewahr zu werden. Dieser Ausdruck ist schon zu Merciers Zeiten so gang und gäbe geworden, daß das Uebertriebene, Aufgeblasene darin die Franzosen gar nicht mehr verletzt. Und dieser Mißbrauch geht über ein halbes Jahrhundert in der französischen „Welt“ ruhig und unbeachtet vorüber. Man geht in die „Welt“, man empfängt „die Welt“, man bewundert die schöne und reiche „Welt“, und man bemerkt gar nicht, daß diese kosmopolitischen Ausdrücke nichts als ein Deckmantel für den dürftigsten, beschränktesten Partikularismus sind, bis endlich einem großen Schriftsteller

unſerer klugen Tage, einem Dichter mit einigen verſchrobenen Ideen aber vielen hervorragenden Eigenſchaften, der Frau George Sand, die dünkelhafte Unnatur dieſes großen Wortes für eine kleine Sache auffällig wird.

In einem „Briefe an den Teufel“ ſpricht ſich die ſcharfſinnige Frau Sand ungefähr in folgender Weiſe über ihre Entdeckung aus: „Im Schooße von Paris lebt eine freie und im Genuß ihrer Empfindungen ohne Ideal beglückte Geſellſchaft. Man nennt das die „Welt.“ Was ſagſt Du, freier Segler in den Sphären der Unendlichkeit, dem die ganze große Erde wie ein verlorenes Pünktchen im ungeheuren Raume erſcheint, was ſagſt Du zu dieſem ehrgeizigen, eingebildeten Namen? In einem kaum bemerkbaren Theilchen dieſes Atoms Erde gibt es nun eine kleine Kaſte, die ihren frivolen Vereinigungen, ihren Feſten ohne Geiſt, ohne tiefern Sinn, den Namen „die Welt“ beilegt, und ein jedes ihrer Individuen ſagt, wenn es ſich in den Wagen ſetzt, um ſich in einigen Gruppen von Müßiggängern begaffen zu laſſen, die in gewiſſen Salons der großen Arbeits- und Elends-Stadt verkehren: „Ich gehe in die Welt“, „ich beſuche die Welt“, „ich bin ein Weltmann.“

Das zuletzt gebrauchte Wort „Weltmann“ iſt ſeit einiger Zeit auch in die deutſche Sprache übergegangen, aber es iſt deſſenungeachtet nichts weniger als deutſch, es iſt und bleibt eine freilich wörtliche, aber ſehr unbeholfene Ueberſetzung des franzöſiſchen „homme du monde“, die dem Geiſt der deutſchen Sprache widerſtrebt. Ebenſowenig wie wir eine Frau aus der guten Geſellſchaft eine „Weltfrau“ nennen können, ebenſowenig ſollten wir einen Mann aus der guten Geſellſchaft mit der unſinnigen Benennung „Weltmann“ beehren. Wir haben keine „Weltmänner,“ keine „Weltfrauen“, weil wir keine „Welt“ in der franzöſiſchen Bedeutung des Wortes haben.

Man verzeihe dieſen unwillkürlichen Ausflug in die gefährlichen Höhen der Grammatik, ich kehre auf unſere „Welt", d. h. auf unſere Pariſer ſogenannte tonangebende Geſellſchaft zurück.

Unter „Welt" verſteht man die Elemente, die an Winterabenden eine Soiree bilden; mit andern Worten: eine Verſammlung gebildeter, oder wenigſtens anſcheinend gebildeter, erwachſener, höflicher Herren und Damen, die an einem beſtimmten Abend in dem Empfangszimmer einer beſtimmten, wenig oder gar nicht bekannten Familie planlos zuſammentreffen, die ſich weder kennen noch kennen lernen, miteinander aber verkehren müſſen, die ſich nach Herzensluſt langweilen, aus Anſtand, Höflichkeit und Pflichtgefühl aber ſtets lächeln. Das nennt man die „Welt".

Der Verkehr in dieſer Welt und mit dieſer Welt, der auf gegenſeitiger Zuvorkommenheit und Höflichkeit beruht, iſt für jeden Menſchen, der einen ſchwarzen Frack tragen kann, ohne dabei wie ein Konfirmande oder Schulmeiſter auszuſehen, äußerſt leicht. Man braucht ſich weder in Knigge's „Umgang mit Menſchen" noch in Alberti's „Komplimentirbuch" zu vertiefen, wenn man zu ſchweigen und zu lächeln weiß, iſt man ein gemachter Mann. Der ganze geſellſchaftliche Verkehr beruht auf Höflichkeit, auf Zuvorkommenheit, und ich finde gern in dieſer liebenswürdigen Eigenſchaft der Pariſer die Urſache, eine Erklärung und Entſchuldigung für ihre grauſenhaft langweiligen Geſellſchaften. Das ſieht aus wie ein Paradox, iſt aber nichts weniger als das.

Es iſt ſicherlich ein ernſtes Gebot der Höflichkeit, ſich in einer Geſellſchaft, die man nicht kennt, über das allgemeine Niveau nicht zu erheben. Es iſt höflich, nicht als geiſtreiche Ausnahme zu glänzen, es iſt höflich und ſchicklich, ſein Licht unter den Scheffel zu ſtellen, ſeine Violine mit der allgemeinen Stimmung in Einklang zu bringen. Das weiß ein jeder Pariſer, der den Salon betritt; ein jeder richtet

ſich nach dem andern, verſchluckt ſeine Witze, weil der Nachbar noch keinen komiſchen Einfall gehabt hat, und ſteigt von ſeiner etwaigen Höhe ſo tief herab, bis er Niemanden mehr unter ſich weiß, bis auch er auf der troſtloſen Ebene der Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit, wo der Geiſtesärmſte ſein unheimliches Weſen treibt, allgemach angelangt iſt. Da ſich der Geiſtesarme über ſeinen beſchränkten Horizont nicht erheben kann, muß ſchon aus Höflichkeit der Geiſtesreiche zu ihm herabſteigen, und daher die ſonderbare Erſcheinung, daß Paris, d. h. die Stadt, die nicht nur einer Mythe zufolge aus den luſtigſten, ausgelaſſenſten, witzigſten Elementen beſteht, daß dieſes frivole Lutetia die kläglichſten, langweiligſten und trockenſten Geſellſchaften gibt, die man ſich denken kann.

Uns wird nun freilich aus alten Zeiten Wunders viel erzählt von jenem behenden, leichtfüßigen, etwas hochgeſchürzten aber doch reizend-graziöſen Pariſer Salongeiſte, dem wir Deutſchen vernünftigerweiſe ſeinen heimathlichen und charakteriſtiſchen Namen „Eſprit" gelaſſen haben. Dieſer Eſprit, der wie die Lorette nur unter dem Pariſer Himmel gedeiht, iſt auch durchaus nicht verloren gegangen, was kurzſichtige Peſſimiſten auch behaupten mögen. Nur hat er ſich aus den Salons geflüchtet und iſt in die Vertraulichkeit übergegangen, wo er ſich gewiß nicht nach ſeiner früheren Heimath zurückſehnt. Es gibt noch heutzutage eine ganz anſehnliche Zahl von Leuten, die dieſen wahren Pariſer Salongeiſt von gutem Schrot und Korn beſitzen, nur hüten ſie ſich wohl und weislich, dies in der Geſellſchaft ruchbar werden zu laſſen; ſie ziehen es vor, der allgemein anerkannten Lebensregel zu folgen, ſich nicht hervorzuthun, unbeachtet, ungeſtört, und ohne Jemanden zu beachten noch zu ſtören, ihre Phyſiognomie in dieſelben bräuchlichen Falten zu legen, ihren Frack bei demſelben Schneider zu beſtellen, ihr Geſpräch in derſelben Weiſe zu führen, wie die ganze nichtsſagende Umgebung um ſie herum, als in der Eigenſchaft geiſtreicher Flegel die Auf-

merkſamkeit auf ſich zu ziehen, und durch geiſtige Ueberlegenheit gleichzeitig auch einen entſchiedenen Mangel an Taktgefühl und Schonung, die wir alle einander ſchulden, die alſo auch der Weiſe dem Narren ſchuldet, an den Tag zu legen.

Wenn alſo jemals der Gedanke der idealen Gleichheit einen traurigen Ausdruck gefunden, ſo iſt dies ganz gewiß in dem Pariſer Salon der Fall. Alles iſt gleichartig, einförmig, ein jedes heterogene Element wird verurtheilt und ſondert ſich aus, wenn es nicht ausgeſondert wird. Die Leute, ihr Geſpräch, ihre Verbeugungen, ihr Lächeln, ihr Tanzen, ihre Kleider, alles iſt nach demſelben Muſter zugeſchnitten. Deshalb plaudert man auch nicht, man ſpricht nicht einmal, man ſagt her und lächelt, und lächelt dabei mit demſelben verzweifelnden Lächeln, das einen nervöſen Menſchen raſend machen könnte, wenn es nicht eben lächerlich wäre.

An all dem Uebel iſt, wie geſagt, zunächſt die ſehr achtungswerthe Höflichkeit und Zuvorkommenheit der wohlerzogenen Pariſer Schuld, andererſeits und gleichfalls in erſter Reihe die Größe der Stadt, wie die Gaſtfreiheit ihrer Bewohner und der dadurch bedingte Umſtand, daß unter zehn Perſonen, die mit einander in demſelben Salon verkehren, ſich wenigſtens neun einander vollkommen fremd ſind, ſich bisher nie geſehen haben und wahrſcheinlich auch nie wiederſehen werden.

Die Mitglieder dieſer Geſellſchaft fühlen nun das natürliche Bedürfniß, mit einander zu ſprechen. Natürlich ſpricht man auch nur von Dingen, die alle Welt verſteht, und die einen jeden Gickgack intereſſiren können, d. h. mit anderen Worten, man debitirt nur die kläglichſten Alltäglichkeiten, die keinen Menſchen intereſſiren. Da aber das Repertoire dieſer liebenswürdigen Allerweltsphraſerei ziemlich beſchränkt und kaum einer Bereicherung fähig iſt, ſo iſt es eine natürliche Folge dieſes Uebels, daß der junge Mann, der die Unter-

haltung führen muß, ſich in die bittre Nothwendigkeit verſetzt ſieht, ſieben oder acht Mal an demſelben Abende genau dasſelbe in ziemlich denſelben Worten zu ſagen, während die junge Dame, die nach den Geboten der Höflichkeit unterhalten werden muß, der noch größeren Unannehmlichkeit ausgeſetzt iſt, daſſelbe Geſpräch aus dem Munde aller ihrer Tänzer und Geſellſchafter, um nicht zu übertreiben, etwa zwölf Mal zu vernehmen.

Gewöhnlich unterhält man ſich von der mehr oder weniger vorgeſchrittenen Jahreszeit, die dem „luſtigen Salonleben“ bald ein Ende machen oder demſelben Gottlob! noch ein langes Leben laſſen wird, von dem Aufenthalt auf dem Lande, den man je nach Belieben vergöttern oder verabſcheuen kann, je nachdem man ſich als Pariſerfeind oder Pariſerverehrer intereſſant machen will, und eine ſentimentale Blondine oder feurige Brünette am Arme hält. Dann ſpricht man auch wohl von Mario als Almaviva, oder von Tamberlick als Othello, oder von Breſſants feinem Spiele oder von Leſſueurs ergötzlichem Humor, mitunter auch von der Hitze im Salon, von dem zu glatten oder nicht genug gebohnten Fußboden, von dem mangelhaften oder vorzüglichen Orcheſter, von der Liebenswürdigkeit der Geſellſchaft, von den geſchmackvollen Toiletten, mit einem Worte von lauter Dingen, welche demjenigen, der ſie erzählt, ganz indifferent, und derjenigen, die ſie anhört, zum mindeſten ebenſo gleichgültig ſind. Einige Ausnahmen begeiſtern ſich auch für „Venezia la bella“, die ſie nie geſehen, für norwegiſche Fiſcher, die ſie aus Offenbachs Operette „Les deux aveugles“ dem Namen nach kennen.

Iſt man einer jungen unverheiratheten oder verheiratheten Dame von 17 bis 35 Jahren zwei oder dreimal in verſchiedenen Salons begegnet, ſo beginnt für gewiſſe junge Leute das Exerzitium, das ſie „den Hof machen“ nennen.

Es iſt ziemlich ſchwer, von dieſem „Hof machen“ eine einigermaßen genügende Definition zu geben. Das richtet

ſich ſelbſtverſtändlich nach dem Temperamente des dabei intereſſirten Duetts. Indeſſen läßt ſich nach folgenden Symptomen mit ziemlicher Beſtimmtheit die Diagnoſe für das nunmehr eingetretene Stadium des Hofmachens ſtellen. Das Pauſiren während eines Tanzes verlängert und vervielfacht ſich. Das Lächeln wird entweder ſchärfer, intenſiver, vielſagender, oder verſchwindet ganz und gar und macht dem ſchwermüthigen Ausdruck eines im Innern beſtandenen Kampfes Platz. Man ſeufzt ſogar, mit Orcheſterbegleitung. Die junge Dame läßt — aus Verſehen — eine Roſenknoſpe aus ihrem Strauße fallen, die der junge Mann mit einem überirdiſchen Blicke aufrafft und in die linke Bruſttaſche ſeines Fracks ſteckt. Während des Tanzens glaubt man wahrzunehmen, daß der junge Mann ſeine graziöſe Tänzerin etwas leidenſchaftlicher an ſein Herz drückt und ſeinen Kopf den blendend weißen Schultern möglichſt zu nähern ſucht. Dieſe anſcheinend äußerſt unſchuldigen Manöver, die man eher bei einem ſchmachtenden Gymnaſiaſten, als bei dem Roué des jungen Frankreichs erwarten ſollte, werden mit großer Konſequenz eine Zeit lang fortgeſetzt. Die große Geſellſchaft, die theilnahmlos um das Pärchen herumſchwirrt, iſolirt es immer mehr und bald fühlt es ſich, mitten in dem überfüllten Pariſer Salon, verlaſſen und unbelauſcht wie in der heiligſten Waldeinſamkeit. Das iſt der entſcheidende Moment. Die Gewißheit, daß die gütige Gelegenheit, wenn ſie ungenützt vorüberfliegt, ſobald nicht wiederkehren wird, drängt den jungen Hofmacher zu ihm ſelbſt ganz unglaublich ſcheinenden Wagniſſen. Solche Lappalien, die aus reinem Uebermuthe, aus reiner Langweile angeregt und fortgeſponnen werden, bei denen von Liebe auf keiner Seite die Rede iſt, haben ſchon oft über das Schickſal einer Frau, einer Familie entſchieden. Das Präludium ſpielt, wie geſagt, gewöhnlich in dem Salon, mit einem Bouquet, einem Walzer und einer abgeſchmackten Phraſe; der erſte Akt wenige Wochen ſpäter

in einem Boudoir, bei Regenwetter; der letzte Akt soll schon mehr als einen leichtsinnigen Strick und mehr als einen in seiner Familienehre tiefgekränkten Ehemann an einem kalten Frühlingsmorgen auf die Mensur in das Gehölz von Vincennes oder Boulogne geführt haben.

Das gehört aber nicht in dies Kapitel. Ich möchte nur angedeutet haben, daß der langweilige Ton, der in der Gesellschaft herrscht — der Wahrheit unseres Jahrhunderts gemäß, daß Langweile die Mutter alles Uebels ist — in die heiligsten Interessen der Familien störend, ja mitunter verderblich eingreifen kann. Das sind die ernsten Episoden bei diesen komischen Vergnügungen, an denen kein Mensch Vergnügen findet.

Doch zurück zu meinem Thema: Es handelt sich noch immer zunächst um die Feststellung des Begriffes „Gesellschaft" im französischen Sinne. Ich habe davon eine kurze Definition vorangeschickt, die sich in zwei Worten folgendermaßen zusammen fassen läßt: Aus gegenseitiger Rücksichtsnahme und höchst achtbarer Höflichkeit, vollständige Unterdrückung jedweder Individualität; Gleichheit auf niedrigster Basis, Alltäglichkeit, Bescheidenheit, die Göthe's scharfsinnigem und grausamem Ausspruche zufolge nur den „Lump", den verdienstlosen Schächer charakterisirt.

Als ersten Beleg dafür führte ich die Unterhaltung an, die, allen höheren Interesses baar, nur die leichtfertigsten, gleichgültigsten Stoffe behandelt und nur solche behandeln darf; im Tanze, dem andern ohnmächtigen Annäherungsversuche von einander ganz fremden Elementen, finde ich den zweiten Beweis für die Richtigkeit dieser Definition.

Der Tanz im Salon ist, meiner Meinung nach, nur ein Bindungsmittel, denn sonst hätte er heutzutage gar keinen Sinn mehr. Der schöne Zweck, in dieser ausgelassenen sinnbildlichen Vereinigung ohne Ueberlegung, ohne andern Anlaß, als den eines zufälligen Zusammentreffens, die beiden ver-

ſchiedenen Geſchlechter unſerer Spezies, die einander fern ſtehen, zuſammenzuführen, heiligt ganz gewiß das ſonderbare Mittel, deſſen wir uns bedienen, nämlich den Tanz. Nur die Prüdeſten der Prüden, nur einige alte Engländerinnen, die rothgewirkte Strümpfe und eine Brille tragen, die bei dem Worte einer ſehr reſpektablen Bekleidung erröthen und bei dem Gedanken, daß „alles hienieden nackt, mit Ausnahme der Heuchelei" in Ohnmacht fallen, nur ſolche alten, braven, guten Seelen haben am Tanzen ſelbſt etwas auszuſetzen. Es iſt ausgemacht, daß Niemand am Abend mit Orcheſterbegleitung an einem Dinge etwas Anſtößiges finden darf, das man am Tage ohne Orcheſterbegleitung für einen unverſchämten Wahnſinn zu halten vollkommen befugt wäre. Wir finden das Tanzen, wie es heutzutage iſt, ganz in der Ordnung, immer unter der Vorausſetzung, daß das Exerzitium am Abend und mit Muſikbegleitung vor ſich gehe. Wir finden es ganz in der Ordnung, daß ein junger Mann, mir nichts, dir nichts, ſeinen Arm um die Hüfte eines jungen ſchüchternen Mädchens lege, ihren ſchwellenden Buſen an ſeine Bruſt preſſe und ſich in betäubender Schnelligkeit, Körper an Körper gedrückt, nach dem leidenſchaftlichen Rhythmus eines verlockenden Tanzes mit ihr im Kreiſe herumdrehe. Wir finden es natürlich, daß nach dieſem Exerzitium, das unter jedem andern Verhältniſſe gewiß eine ganz bedeutende Vertraulichkeit der dabei Betheiligten vorausſetzen müßte, der betreffende Herr ſeine Dame auf ihren Platz zurückführt, ſich gleichgültig verbeugt und fort geht, als ob rein gar nichts vorgefallen wäre. Wir ſind wahrhaftig recht ſonderbare Käuze. Aber unſern Abſonderlichkeiten liegt doch immer noch ein vernünftiger Gedanke zu Grunde. Mit dem Tanze im Salon wollen wir, wie geſagt, eine ſchnelle vertrauliche und geſellige Annäherung der beiden ſich fremden Elemente erzielen, — denn man wird bei unſern überfüllten heißen Sälen, bei den barbariſchen Schnürleibchen, in die die Damen, und wenn

die Fama nicht lügt, auch gewiſſe Herren ihren Körper zwängen, und endlich bei unſern Tänzen ſelbſt, doch nicht etwa von diätetiſchen Rückſichten ſprechen wollen. — Aber auch dieſen Zweck der Näherung kann der Tanz im Salon nicht erfüllen, und daran iſt wiederum die Größe der Stadt Schuld, die Theuerung der Miethen, die dadurch bedingte größtmögliche Beſchränkung in den wohnlichen Räumen der Pariſer, und endlich die liebenswürdige Gaſtfreiheit, welche dieſe kleinen Wohnungen mit einer ſo großen Anzahl von Eingeladenen überfüllt.

Man tanzt nämlich gar nicht mehr, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil faktiſch kein Platz dazu da iſt. Dennoch ſtehen unten, auf der linken Ecke der Einladungskarte, die bedeutungsvollen Worte „On dansera“, und man ſieht es den braven Leuten deutlich an, ſie zeigen den beſten Willen von der Welt, das gegebene Programm zu erfüllen, zu tanzen. Das Orcheſter oder Klavier ſpielt auch einen ganz regelrechten Tanz, der Herr hält ſeine Dame im Arme, aber es geht nicht, er kann nicht tanzen, weil, wie geſagt, in faſt allen Pariſer Salons der Menſch ſeines unveräußerlichen Rechtes der freien Bewegung vollkommen beraubt iſt. So iſt der Tanz nur der Vorwand zu einer etwaigen Unterhaltung; da aber auch die Unterhaltung ſelbſt im Salon eine Unmöglichkeit geworden iſt, ſo hat der Tanz faktiſch gar keinen Zweck mehr.

Die Pariſer Wohnungen vertragen ſich mit den in ihnen gegebenen Bällen durchaus nicht und ſprechen dem alten Grundſatze, daß das Enthaltende größer ſein muß als der Inhalt, offenbar Hohn. Die kleinen eleganten Zimmerchen, die ein guter Altmärker mit zwei Schritten ganz bequem durchmißt, tragen allerdings den Namen „Salon“, der für unſere deutſchen Ohren immerhin etwas Keckherausforderndes, Großartiges in ſich zu faſſen ſcheint. Das aber iſt nur eine deutſche und nur irrige Begriffsanſchauung. Ein jedes Zim-

mer, in dem kein Bett ſteht und das nicht zum Eſſen dient, iſt nach franzöſiſchen Begriffen zu dem Titel eines „Salons“ vollkommen berechtigt. Die allgemeine Theuerung in allen wirklichen Bedürfniſſen des Lebens, in allen Scheinbedürfniſſen der Mode, welche letztere für die meiſten Leute genau dieſelbe Bedeutung und dieſelbe Geltung haben, wie der Lebensunterhalt, weiſen von vornherein auf größtmögliche Beſchränkung in den wohnlichen Ausgaben hin, und gerade hier ſcheint der Franzoſe, im Gegenſatz zu dem Engländer, am leichteſten Einſchränkungen vertragen zu können. Sobald aber auch die Wohnungen einigermaßen geräumig werden, muß eine ſo raſend hohe Miethe dafür gezahlt werden, daß ſich nur ein Millionär und zwar ein wirklicher Millionär dieſen theuren Luxus gönnen kann. Die Nichtmillionäre, die recht wohlhabende Leute ſein können, die Geſellſchaften geben wollen und geben, müſſen in kleinen, gedrückten Stübchen hauſen und dort ihre Gäſte empfangen. Das iſt nun natürlich bei der großen Mehrzahl der Fall.

In grellem Widerſpruche zur räumlichen nothgedrungenen Beſchränkung ſteht nun das weite, gaſtfreie, vielleicht auch von Eitelkeit etwas gefüllte Herz des liebenswürdigen Geſellſchaftgebers, der für einen jeden anſtändigen Menſchen, den er einmal geſehen, ſo wie auch für deſſen Freund, den er nie geſehen, die Pforten ſeines kleinen Elyſiums ſperrangelweit offen hält.

Das Geſellſchaftgeben iſt ja eine Mode, die in Frankreich ebenſo wenig vorübergehen wird, wie „Racine und der Kaffee.“ Ein jeder, dem es ſeine Mittel irgend geſtatten, gibt heutzutage große Geſellſchaften und will dabei wenigſtens einen Gleichbemittelten überragen. Durch dieſe Rivalität gegenſeitig in die Höhe getrieben, ſieht man nun den beſcheidenſten Bürger zu ſeinen Bällen hunderte von Einladungen erlaſſen, ſieht man Familien Monate lang in der größten Sparſamkeit verbringen, ihren Verhältniſſen nach geradezu

darben, nur damit sie sich an einigen Winterabenden die traurige Genugthuung gönnen können, eine zahlreiche, ebenso elegante wie langweilige Gesellschaft in ihren „Salons" zu sehen. Und nun geht es mit diesem Gesellschaftgeben wie mit jedem andern Unfuge: der Unfug nistet sich mit der Zeit tief in die Basis des gegenseitigen Verkehrs ein, und wenn man nicht zu einer völligen sozialen Umwälzung greifen will, so ist er gar nicht mehr auszurotten. Das ursprüngliche Erzeugniß einer willkürlichen Laune, eines muthwilligen Dünkels wird mit der Zeit eine unabweisbar herrische Pflicht, der man sich unterziehen muß.

Früher gab man wenig Gesellschaften, ohne besondere Veranlassung nie. Die Thüren der Salons waren stets geöffnet. Einem jeden zum Eintritt überhaupt Berechtigten war gleichsam eine Art Passepartout ausgestellt, das an jedem Tage und für jede Tageszeit seine Gültigkeit hatte. Man besuchte sich, wenn man gerade Lust dazu hatte, oder wenn man durch die einfachen Gebote der Höflichkeit dazu veranlaßt war. Damals gab es noch vertrauliche Vereinigungen von Leuten, die durch ein gegenseitiges Bedürfniß, sich kennen und schätzen zu lernen, zusammengeführt wurden. Man hatte das Recht der freien Wahl und konnte seinem Geschmacke folgen. Die homogenen Elemente fanden sich leicht und bildeten ein durch eine gewisse Geistes- und Geschmacksverwandtschaft geschlossenes Ganzes, in das selbstverständlich gar kein unsauberes Element seine Wurzel schlagen konnte. So berichtet man wenigstens aus der guten alten Zeit, die ich allerdings nicht mehr erlebt habe.

Durch die immer wachsende Größe der Stadt, durch die sich vom steten Zudrange aus der Provinz immer steigende Einwohnerzahl, durch die Fortschritte der Industrie und des Handels, welche die von der Geburt privilegirtesten Kreise in ununterbrochenen und nothgedrungenen Verkehr mit der ruhigen Bourgeoisie gebracht, durch die Revolutionen, die die

Mauern im Innern der Gesellschaft niedergerissen, durch die Regierung Ludwig Philipps, die den bürgerlichen Wohlstand immer mehr gehoben, durch das Ansehen des Geldes endlich, welches heutzutage mehr, als jemals, die achtunggebietende und alle Diplome aufhebende Macht ist, ist der Begriff des Rangesunterschiedes immer mehr erloschen, der der Gleichheit immer schärfer hervorgetreten.

Der in stetem Steigen begriffene geschäftliche Verkehr der verschiedensten Klassen mit einander bedingt natürlicherweise auch eine entsprechende Steigerung im gesellschaftlichen Verkehre, die durch die angedeutete Gewalt der Gleichung und Nivellirung aller gesellschaftlichen Faktoren nur begünstigt werden konnte. Aus dem engen Zirkel geistesverwandter guter Freunde, die sich aus eigener Wahl in einem Salon zusammengefunden hatten, ward so eine große Gesellschaft von Leuten, die an Bildung und an Geschmack, wie in ihrer sozialen Stellung auf durchaus verschiedener Stufe standen und einander vollkommen gleichgültig waren.

Je verschiedenartiger die Gesellschaftselemente in ihrem eignen Wesen waren, einen um so gleichartigeren äußeren Anstrich mußte man ihnen zu geben bemüht sein, und so hat man es dahin zu bringen gewußt, die ganze Welt mit demselben Firniß zu übertünchen; dieselbe Schablone hat dazu gedient, alle gesellschaftlichen Bestandtheile über dasselbe einförmige Muster zu streichen.

In demselben Fracke, der von demselben Schneider, mit derselben Scheere, nach derselben Mode zugeschnitten, in denselben schwarzen Beinkleidern und gleichfarbigen Westen, von derselben weißen Binde zusammengeschnürt, bewegt sich mit derselben Korrektheit derselbe junge Mann. In demselben tief, zu tief und noch tiefer ausgeschnittenen Kleide, denselben Fächer in derselben Hand, sitzt mit demselben freundlichen Lächeln auf demselben Sessel in zahlreichen Vervielfachungen dasselbe blumengeschmückte, mit Poudre de riz bedeckte junge

Mädchen, und ſagt zu allem was ſie hört, daſſelbe liebenswürdige: „Ach ja“, „Ach nein“, „Iſt es möglich?“ „Wirklich, Sie ſind allzu gütig“, „Machen Sie mich nicht erröthen“, „Ich danke Ihnen“.

Sonderbarer Kontraſt! Paris in ſeinem Einzelnen ſo luſtig, ſo ausgelaſſen, mit einem ſo herrlichen, ſarkaſtiſchen Mutterwitze begabt — dies launige, reizende Paris wird gerade da, wo es ſich zu dem Kollektivbegriffe vereinigt, wo es will, daß man ſeinen Charakter ſuche, aller ſeiner charakteriſtiſchen Liebenswürdigkeiten und Unliebenswürdigkeiten, der Quinteſſenz ſeines ganzen Seins und Weſens, verluſtig und verſchwindet ganz und gar. Aus ſo vortrefflichen Elementen die Pariſer Geſellſchaft beſtehen möge, als Geſammtheit, als Pariſer Geſellſchaft, iſt ſie kläglich, betrübend, unerträglich. Ich unterſchreibe mit meinem vollen Namen George Sand's Ausſpruch, wenn ſie klagt: „Zwei oder dreimal in meinem Leben habe ich mich blinzelnd in dieſe Welt eingeſchlichen, die ſich ſo ſchön dünkt, ich habe ihre Kerzen ſchimmern ſehen, die mich krank machten, Wände, die von Gold und Purpur ſtarrten, wie Kardinäle, Weiber mit Kronen und Kränzen geſchmückt, halb nackt wie Baechantinnen, Männer, ſchwarz von oben bis unten aus einem Stück, Künſtler, die alles aufboten, Leute zu enthuſiasmiren, welche letztere alles aufboten, um hingeriſſen zu erſcheinen. Gaſtfreie Hausherren, ſchöne Frauen, talentvolle Menſchen, Einrichtungen von ausgewählteſtem Geſchmack in Bezug auf Ausſtattung, Muſik, Sachen und Leute, alles das habe ich wohl gefunden; vergeblich aber habe ich mich nach erhabener Poeſie, nach wahrhafter Inſpiration umgeſehen; vergeblich nach einem herzlichen Entgegenkommen, nach allgemeinem Wohlwollen und getheilter Sympathie, vergeblich nach einem Austauſch der Gedanken und Gefühle. Jenes innige Band, das alle Weſen an einander knüpft, Hingebung, Liebreiz, Schamhaftigkeit und beſonders Aufrichtigkeit — jenes Bindungsmittel habe ich nicht gefunden. Wohl

ſahen meine Augen, wohl hörten meine Ohren; aber mein Herz drängte ſich beklommen in mich ſelbſt zurück.“

Was fehlt der franzöſiſchen Dichterin in dieſer traurigen Geſellſchaft? Wonach ſehnt ſie ſich? Sie kann das rechte Wort nicht finden, weil es in ihrer Sprache fehlt. Wir haben für das innige Band, das alle Weſen zu einem harmoniſchen Ganzen fügt, in unſerer guten deutſchen Sprache den treffenden Ausdruck, weil wir noch das richtige Gefühl dafür haben — es iſt: die Gemüthlichkeit.

Ich habe der Geſellſchaft bis jetzt nicht ſehr viel liebenswürdige Eigenſchaften nachſagen können, und gerade deshalb will ich auch einen ſehr großen Vorzug dieſer Geſellſchaften nicht unberückſichtigt laſſen. Wenn es ein allgemein beachtetes Geſetz iſt, die Pflichten der Höflichkeit in jedem Punkte zu erfüllen, ſo treibt man doch dieſes geſellſchaftliche Geſetz nicht auf das lächerliche Extrem, das ſo beläſtigend noch in einigen Provinzialſtädtchen in Ehren gehalten wird. Man iſt ſehr höflich, wie geſagt, aber nicht zu höflich. Man „nöthigt“ nicht, man nennt keinen Titel. Von der Herzogin herab bis zur Blumenhändlerin heißt Alles durchweg „Madame.“ Der erlauchteſte Ariſtokrat von der Geburt, der Bildung oder der Stellung Gnaden, iſt derſelbe „Monſieur“, wie unſer Nachbar, der Gewürzkrämer. Von den ſo beſchwerlichen Förmlichkeiten, die ungebildete Leute für Höflichkeit halten, iſt nirgends eine Spur vorhanden. Man bittet nicht tauſendmal um Entſchuldigung, ſeinen Gäſten ein ſo ſchlechtes Mahl vorgeſetzt zu haben; man nöthigt nicht mehr, doch noch ein Tröpfchen Wein zu trinken; man bittet die Poſtſekretäre und Notare nicht mehr, eine treffliche Romanze vorzutragen; man läßt die Jünger Apollo's zufrieden, ſammt ihren fünfaktigen Tragödien; alles das ſind Vorzüge, erhebliche Vorzüge.

III.

Aus der Kunſt- und Dichterwelt.

1. Rachel

und die klaſſiſche Tragödie.

Mitten in dem großen literariſchen Wettſtreit, der kurz nach der Julirevolution zwiſchen den Vertretern der alten und neuen Richtung, zwiſchen „Klaſſikern“ und „Romantikern“ in Frankreich geliefert wurde, verſuchte eine ſchüchterne, zaghafte Anfängerin, Namens Rachel, am 12. Juni 1838 als Camille in den „Horaziern“ auf der hochgefeierten Bühne des Théâtre français zum erſtenmale ihr Glück. Der Saal war faſt leer, das Theater machte an jenem Abend eine Einnahme von 753 Fr. Die alten Herren, die ihrem großen Corneille zu Liebe der ſommerlichen Abendſchwüle getrotzt und im Hauſe Molières eine Zufluchtsſtätte geſucht hatten, wo ſie in ſtiller Verehrung vor der großen Vergangenheit die Gräuel der aufgeblaſenen, toſenden Gegenwart wenigſtens zeitweilig vergeſſen konnten, nickten beifällig mit dem Kopfe; der Vortrag und die Geberden der hageren jungen Schauſpielerin entſprachen vollkommen ihren Erwartungen, und im Zwiſchenakte glaubten ſogar einige beſonders Verwegene der Debütantin eine ſchöne und ehrenvolle Zukunft prophezeien zu können. Nach der großen Szene im vierten Akte wurde Mademoiſelle Rachel gerufen.

Bald darauf ward den zahlreichen Leſern des „Journ. des Débats“ eine große Ueberraſchung bereitet. Der geiſt-

reiche Jules Janin, der durch und durch romantisch gesinnte Kritiker jenes Blattes, feierte mit der ihn charakterisirenden Ueberschwänglichkeit die Geburt eines großen, nie übertroffenen und unübertrefflichen Genies — Baron, Lekain, Talma, Mlles. Mars und Georges, die größten Darsteller des immer darstellenden Frankreichs, waren überflügelt, der dunkeln trüben Gegenwart war ein helleuchtender Stern erschienen, der seinen Schimmer noch weithin in künftige Zeiten werfen sollte, und dieser Stern hieß Rachel.

Dies harmlose Feuilleton, dessen sich der jetzt bejahrte, wohlbeleibte und stets gemüthliche Papa Janin noch heute mit sichtlicher Genugthuung und begründetem Stolze erinnert, schlug wie der Blitz in die Reihen der Romantiker. War Janin, die größte kritische Autorität, plötzlich ein Abtrünniger geworden? Wie konnte er sich dazu verstehen, von einer Schauspielerin, die in einer Tragödie aufgetreten war, seinen unverhohlenen Enthusiasmus offen auszusprechen, die unglückseligen klassischen Tendenzen zu fördern, den Gegnern der neuen Richtung diesen Triumph zu gönnen? Im Felde der Klassiker war die Bestürzung nicht minder groß. Man wagte nicht, gleich auf der Stelle seinem Jubel freien Lauf zu lassen, man fürchtete eine Mystifikation, wie sich der schlaue Rezensent deren bisweilen auf Kosten seiner einfachen Leser erlaubt hatte, und wartete geduldig auf das weitere Auftreten dieses vermeintlichen Genies. Da mußte man sich freilich überzeugen, daß es dem geistreichen Kritiker heiliger Ernst gewesen war; die Klassiker verließen im Siegesrausche den Saal, die Romantiker folgten langsamen Schrittes, gesenkten Hauptes, und Rachel war eine Berühmtheit. Die Rezensenten, die auch in Frankreich mit der bekannten Schaafheerde des Panurge eine gewisse Racenverwandtschaft haben, sprangen dem korpulenten Leithammel Jules Janin tapfer nach, vergeudeten alle Lobeserhebungen, die ihnen das mannigfaltige französische Komplimentirbuch zur Verfügung stellte,

zu Gunsten dieses achtzehnjährigen Genies und im Monat Oktober desselben Jahres konstatirte der Kassirer des Théâtre français das erfreuliche Resultat, daß „Andromaque“ mit Mlle. Rachel in der Titelrolle eine Einnahme von 6296 Franken erzielt hatte.

Wenn es auch ein unbestreitbarer Ehrentitel Jules Janin's bleibt, den ersten Impuls zu diesem an das Fabelhafte streifenden Erfolge gegeben zu haben, so wäre es doch mehr als einfach, dem Verdienste seines treffenden und aufrichtigen Feuilletons allein die Ursache zu dem Erfolge zuschreiben zu wollen. Jules Janin hätte das Blanc vom Himmel herunterschreiben und Rachel ihr kräftiges, schönes, wahrhaft antikes Talent ungeschmälert besitzen können — zu keiner anderen Zeit und in keiner anderen Stadt wäre es ihren vereinten Kräften gelungen, so plötzlich, so unerwartet schnell die ungekannte Schauspielerin der tödtenden Gleichgültigkeit zu entreißen und als große Tragödin auf das marmorne Piedestal des Genies vor dem erstaunten Weltall zu erheben.

Die Ursache lag in jener sonderlich erregten Zeit selbst. — Ruhe, Besonnenheit, Ueberlegung waren wahrhafte Götter im Exil, ein stürmisches Drängen und Jagen hatte sich aller Gemüther bemächtigt, ganz Frankreich ging im Sturmschritt, in vierundzwanzig Stunden war ein Genie fertig, und weniger als vierundzwanzig Stunden genügten, eine anerkannte Größe in den Staub zu ziehen und an den Pranger der Lächerlichkeit zu stellen. Ein fieberhafter Schauer durchrieselte die ganze jugendliche Generation, die frisch und froh, übermüthig, unwissend, kindisch, wie der neugeborene Säugling — nur nicht naiv und kindlich, wie er — einem neu erschlossenen Dasein entgegenlächelte. Es war mit einem Worte die interessante Uebergangsperiode, die Louis Reybaud in seiner trefflichen Satire: „Jerôme Paturot à la recherche d'une position sociale“, mit so ergreifender Wahrheit, mit so naturwüchsigem Humor geschildert hat. Von Voltaire, Racine,

Corneille, Boileau, von all dieſem vermoderten Perrückenplunder wollte man abſolut nichts mehr hören. Man verkündete der Welt, daß das goldene Zeitalter für Frankreichs Literatur jetzt gekommen, daß der Stil, der große Stil, der alleinige Stil entdeckt ſei, daß Wunder und Zeichen geſchehen, die noch die Nachwelt mit Staunen und Bewunderung erfüllen würden.

Viktor Hugo hatte ſeine große Schlacht — Hernani, das erſte romantiſche Drama am klaſſiſchen Théâtre français, ſoeben gewonnen. — Man bedrohte ſich im Theaterſaale mit der Fauſt, mit dem Stocke, mit dem Dolche; die Klaſſiker waren ihres Lebens nicht mehr ſicher und auch der Romantiker Viktor Hugo erhielt mehr als einen anonymen Brief, in dem ihm die erfreuliche Mittheilung gemacht wurde, daß er, falls er dabei beharre, den Tempel der großen Traditionen mit ſeinen unlauteren, niedrigen dramatiſchen Brutalitäten zu ſchänden, der gerechten Sühne, dem Meſſer eines klaſſiſchen Bravo, nicht entgehen würde.

In dieſe Zeit fällt das Debüt der Rachel, einer wahrhaften, großen Künſtlerin. Die beiden Sekten, die ſich feindlich gegenüberſtanden, mußten ſich hier in gemeinſamer Bewunderung vor einem großen Talente vereinen, und eine kurze Spanne Zeit genügte, es bedurfte nur der freundlichen, anregenden Ermuthigung eines wackeren Schriftſtellers, um dieſe große Künſtlerin zu voller Geltung zu bringen. Wäre Mademoiſelle Rachel in einem romantiſchen Drama von Viktor Hugo oder von einem ſeiner Glaubensgenoſſen aufgetreten und wäre es ihr gegönnt worden, auch hier dies mächtige, großartige Talent zu zeigen, das uns in ihren klaſſiſchen Leiſtungen ſo oft magiſch überrückte, ſo würde ſie zweifelsohne früher oder ſpäter auch auf dieſem Felde ihre Lorbeeren errungen, früher oder ſpäter auch im Drama die „große Rachel“ geworden ſein — aber niemals hätte ſie die künſtleriſche Bedeutung erlangt, niemals wäre ihr Erſcheinen in der

Kunſtgeſchichte Frankreichs ein Epoche machendes Ereigniß geworden; ſie hätte das traurige Schickſal aller jener großen Mimen getheilt, die die Gegenwart entzücken, denen aber die Nachwelt „keine Kränze flicht.“

Welche Bedeutung hat Mlle. Mars, die ein halbes Jahrhundert lang das kunſtſinnige Auditorium des théâtre français entzückte, in der Kunſtgeſchichte erlangt? Gar keine. Der Forſcher wird dieſes erloſchenen Sternes gar nicht mehr gewahr, bei Rachel hingegen muß er verweilen: ein jeder Schritt, den ſie gethan, hat ſeine deutliche Spur hinterlaſſen, ihr Einfluß auf das franzöſiſche Theater der Neuzeit iſt unberechenbar (wir ſagen nicht, daß dieſer Einfluß nur gedeihlich war), die ganze Schule der Neo-Klaſſiker, mit dem langweilig perorirenden Herrn Ponſard an der Spitze, iſt nur ihr und ihrem gewaltigen Talente zuzuſchreiben. Sie hat den Geſchmack eines ganzen Volkes umzuprägen gewußt und wenn Viktor Hugo's letzte Dramen, die den erſten an poetiſchem Gehalt, an kühner Form mindeſtens ebenbürtig, an Gedankenreife weit überlegen ſind, wenn dieſe letzteren Dramen, dasſelbe Publikum, das nach „Hernani“ in ſeinem Delirium Viktor Hugo's Namen weit über Shakeſpeare und Göthe zu ſtellen beliebte, nur wenig rührten, wenn die „burgraves“ ſogar entſchieden Fiasko machen konnten, ſo iſt Rachel wenn nicht alleiniger, doch ſicherlich einer der hauptſächlichſten Beweggründe zu dieſem befremdlichen Umſchwunge.

Rachel iſt die leuchtende ideale und idealiſirende Vertreterin der mit ihr dahinſterbenden und mit ihr begrabenen ſogenannten „klaſſiſchen Tragödie“, ſie iſt die perſonifizirte Reaktion gegen den alles abſorbirenden Einfluß der ſogenannten „romantiſchen Schule“, ſie hat eine beſiegte und zum ewigen Tode verdammte Sache, die ſteife Hoftragödie, ſo lange ſie lebte und wirkte, zur ſiegenden Kunſt zu machen, ſie hat ihr den göttlichen Hauch des Genies, den Lebensfunken einzuflößen gewußt — was Wunder, daß der Kurzſichtige

glaubte, die Tragödie selbst siegte und sie besäße die Lebenskraft?

Nicht nur das Publikum, nein auch seine Leiter — wenn es heute noch gestattet ist, dem Kritiker dies schmeichelhafte Prädikat zuzugestehen — verfielen in diesen Irrthum, den der zu früh erfolgte Tod der großen Tragödin nur allzu schonungslos nackt gelegt hat. „Die Meisterwerke unserer Bühne", schreibt ein gelehrter Akademiker,*) „die verachtet unter dem Staube der Kartons schmachteten, sind, dank der glücklichen Beschwörung der jungen Künstlerin Rachel, funkelnd hervorgetreten, zur nicht geringen Bestürzung des Publikums, das ganz verwundert war, sich zur gerechten Bewunderung dessen gezwungen zu sehen, was es aus Ignoranz verbannt hatte. Corneille, Racine, Voltaire, die berühmten Dichter, denen unser Jahrhundert seine Gnade entzogen hatte, sind jetzt wieder in der Gunst des Volkes gestiegen und wohlwollender aufgenommen, als je. Sie machen „volles Haus", sie führen dem Theater, vermittelst ihrer würdigen und hervorragenden Interpretin, reichliche Nahrung zu. Das Parterre spendet ihnen, in ihr, Beifall, man will nicht mehr von diesem oder jenem schlechten Drama sprechen hören, man verlangt und verlangt nichts, als Andromaque, Horace, Mithridate, Bajazet, Cinna; man zieht die Wunderwerke der Kunst den Monstren vor — und es war Zeit."

Der Herr Akademiker täuschte sich gewaltig. Die Verehrung vor den großen klassischen Dichtern hatte mit der Bewunderung, die die Schauspielerin Rachel in den Werken dieser Klassiker erregte, wenig zu thun. Das Publikum hörte nicht die Dichtung, es sah die Rachel; nicht jenen, sondern nur ihr galt der stürmische Beifall, der an jenen unvergeßlichen Abenden den Saal des Théâtre français erschütterte.

---

*) Passe-temps d'un reclus par Mr. Brifaut, de l'académie française.

Die unglückliche Prophezeiung der geiſtreichen Madame de Sevigné: „Racine et le café passeront“, über die man ſo oft geſpöttelt hat, war vor Rachels Erſcheinen wenigſtens zur Hälfte in Erfüllung gegangen. Der Kaffee florirte freilich noch immer, aber mit Racine war es vorbei. Das kalte, korrekte, ſteife, vornehme Agiren der Tragödie mußte vor dem kühnen Anſtürmen der unbändigen Romantik weichen, Viktor Hugo triumphirte, man verzieh ihm ſo manchen Exzeß, weil man den guten Willen, das franzöſiſche Drama aus den ſchmählichen Ketten, die es zum lächerlichen Zerrbilde zuſammenſchnürten, zu befreien, anerkannte und weil man, der edlen reformatoriſchen Abſicht zu Liebe, die Augen über kleine und bisweilen große Lächerlichkeiten ſchließen konnte.

Wenn ich hier von „Tragödie“ ſpreche, ſo müſſen wir uns vor allen Dingen den Begriff „Tragödie“, wie ich ihn — in franzöſiſcher Bedeutung — anwende, klar zu machen ſuchen. Zu einer franzöſiſchen Tragödie ſind außer den gewöhnlichen Anforderungen abſolut erforderlich: 1) Die ariſtoteliſchen Einheiten: Einheit des Ortes, Einheit der Zeit, Einheit der Handlung, 2) Einige tauſend gereimte Alexandriner (eine Tragödie in Proſa exiſtirt nicht), 3) Der tragiſche Stil.

Die alten, guten Regeln des Ariſtoteles ſind eine ehrwürdige Sache, die ebenſo gut ihre Berechtigung haben, wie das moſaiſche Verbot, Schinken zu eſſen, ſeine raison d'être hat. Wir lachen weder über das eine noch über das andere, wir begreifen aber auch, daß ein Dichter im neunzehnten Jahrhundert die erforderlichen drei Einheiten unberückſichtigt laſſen und dennoch ein Werk ſchaffen kann, das er Tragödie nennen darf, ohne ſich einer falſchen Bezeichnung zu bedienen, wie es uns nicht undenkbar erſcheint, daß ein guter, rechtgläubiger Iſraelit weſtfäliſchen Schinken mit Genuß verzehren kann.

Die Einheit des Ortes nimmt der Tragödie vor allen Dingen die Handlung, d. h. alles Lebenswahre. Man muß

einen Ort wählen, auf dem ſich alle agirenden Perſonen mit annähernder Wahrſcheinlichkeit begegnen können, und da es zur Zeit der alten Griechen noch keine Leihhäuſer gab, ſo war man nothgedrungen „auf die Vorhallen eines geräumigen Palaſtes“ angewieſen — und in der That ſpielen alle Tragödien (mit Ausnahme des „Cid“, der gegen die Einheit des Ortes verſtößt) in der Vorhalle eines geräumigen Palaſtes.

Natürlich kann da von einer Handlung nicht die Rede ſein. Was ſoll wohl in der Vorhalle eines Palaſtes ſonderlich Intereſſantes geſchehen? Man ſteht ſtets am „Vorabende großer Ereigniſſe“, ſobald aber dieſe Ereigniſſe eintreffen ſollen, gehen die handelnden Perſonen ab und vollenden hinter der Couliſſe das, was man vor den Augen des Publikums vorbereitet hat. Später wird uns von einem beliebigen Vertrauten in derſelben Vorhalle gewiſſenhafter Bericht über alle Vorgänge abgeſtattet. Das iſt nicht ſehr ergötzlich. Ein furchtbarer Romantiker, Vacquerie, erinnert bei dieſer Gelegenheit in humoriſtiſcher Weiſe an die Iphigenie von Racine (nicht mit dem Götheſchen Schauſpiel zu verwechſeln!!) „Vier und einen halben Akt lang wird von nichts anderem geſprochen, als von der Opferung der Iphigenie, das Intereſſe iſt darauf allein hingerichtet. Agamemnon, Achilles, Klytämneſtra, Eriphyle und Ulyſſes treffen ſich am Altar, der Zuſchauer will dahin ſtürzen, und als man endlich bei dieſem entſcheidenden Auftritte anlangt, den man nach dem unendlichen Hin- und Wiederreden wohl verdient zu haben glaubt, erſcheint Ulyſſes, um das Publikum zu benachrichtigen, daß die angekündigte Vorſtellung nicht ſtattfinden wird, daß es ihm aber eine angenehme Pflicht iſt, dem Auditorium von dem ſchrecklichen Auftritte, der ſtattgefunden, eine annähernde Idee in deſkriptiven Verſen zu geben.“

Zu dieſem erfreulichen Reſultate gelangt man, dank den obligatoriſchen drei Einheiten in der Tragödie.

Die Wirkung, die drei- oder viertauſend, männlich und weiblich alternirende, vollgereimte Alexandriner, mit der Zäſur in der Mitte, nach der wohlgezählten ſechſten Sylbe, erzielen, iſt nur für denjenigen zu ermeſſen, der in der neueren Zeit ohne Rachel eine Tragödie hat aufführen ſehen. Selbſt die Klaque ſchläft dabei ein.

Nun bleibt alſo endlich noch der tragiſche Stil. Man muß Voltaire geleſen haben, um die Auforderungen, die ein ſtrenger Tragiker an den tragiſchen Stil ſtellt, für möglich zu halten. Wenn man in einer Poſſe einen einfältigen, eingeſchrumpften Pedanten dergleichen Albernheiten debitiren ließe, würde alle Welt das Uebertriebene, Unnatürliche einer ſolchen Charge rügen. Hier ſpricht eine klaſſiſche Autorität, der geiſtreichſte Mann ſeiner Zeit, der „König Voltaire" in vollem Ernſte.... Man höre, wie er Corneille wegen ſeiner unedlen Schreibweiſe hänſelt: „Tout à fait darf niemals in der Poeſie angewandt werden. Das Wort divertir gehört ausſchließlich dem komiſchen Stil an. Vous autres muß aus dem edlen Stil verbannt werden. Donc darf niemals in einem Verſe vorkommen, noch weniger einen Vers beginnen. L'un, l'autre, niedrige Proſa. Anciennement, m'embarasser, quitter la campagne, supercherie, par là, humeur, gens, bourse, langue — für die Tragödie nicht zu gebrauchen."

Alle dieſe Wörter, die leider die unangenehme Eigenſchaft beſitzen, im täglichen Verkehr ziemlich häufig vorzukommen, ſind deshalb in der edlen Sprache der Tragödie unſtatthaft. Wenigſtens iſt dies Voltaire's Anſicht. Der franzöſiſche Tragiker hat ſich demnach einer Sprache zu befleißigen, die dem vulgären Sterblichen nicht zugänglich iſt — alles und jedes aber, was ſchlicht und recht, wahr und warm, iſt aus den hehren Regionen der Tragödie ausgeſtoßen. Deſſenungeachtet iſt es nicht nur erlaubt, ſondern auch geboten, die Klytämneſtra, Phädra u. ſ. w. „Madame" zu tituliren.

Das ist die Tragödie, die beinahe zwei Jahrhunderte lang die Nation, die sich die geistreichste der Welt zu nennen beliebt, entzücken konnte. Seit geraumer Zeit war man freilich der Ansicht, daß die Perrückentragödie eigentlich etwas langweilig sei, da man aber von Kindesbeinen daran gewöhnt, da dem unbärtigen Gymnasiasten mit der Nächstenliebe auch eine unbegrenzte Verehrung vor den großen Männern des großen Jahrhunderts eingeimpft wurde, und besonders da man nichts Anderes, Besseres hatte, was man an die Stelle dieser alten und veralteten Tragödien setzen konnte, so blieb man ruhig beim Alten, gähnte und bewunderte die große Tragödie von Jahr zu Jahr, und, wie es schien, für nun und alle Zeiten.

In unserm großen Göthe finden wir eine sinnreiche, tiefe und wahre Erklärung für diese überraschende Erscheinung.*) Der Franzose will nur eine Krise. Dieses einsichtige Wort Napoleon's deutet Göthe dahin, „daß die Nation an eine gewisse einfache, abgeschlossene, leicht faßliche Darstellung auf dem Theater gewöhnt war; — man könnte es eine Etikette nennen, von der man sich nicht entfernen wollte, weil man sie zwar beengend, aber doch in einem gewissen Sinne bequem fand. Der lebhafte, durch und durch selbstliebige Franzose kann seine Neigung für eine gewisse Aristokratie nicht aufgeben, und in diesem Sinne hing er an der alten Anstalt, erhielt denselben Respekt vor seinem Achill und Agamemnon, wie vor den edlen Familiennamen, die ihm seine Geschichte rühmlich vor die Ohren brachte. Es war eine Art von Kultus, im Theater zu sitzen, als mentaler Souffleur die bekannten Stücke zwischen den Zähnen zu murmeln und bei dieser frommen Handlung zu vergessen, daß man sich von Herzen ennühire."

*) Französisches Haupttheater. Aelteres Herkommen. 1828 XXVI. Bd.

Aber das Volk, das die politiſche Legitimität vernichtet und den Ausſpruch eines eingefleiſchten Klaſſikers:

„Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux“

beherzigt hatte, konnte nicht immer an der Scholle der klaſſiſchen Tradition kleben bleiben. „Wer wird uns von den Griechen und Römern befreien?“ rief es unwillig aus, und als dieſer Meſſias in der Geſtalt eines jugendlich begeiſterten, unvollkommenen, aber doch großartig ungeſtümen Talentes, in der Geſtalt Viktor Hugo's erſchien, jubelte es ihm freudig entgegen und warf die Klaſſiker ſammt ihrer klaſſiſchen Perrücke in die Schartekenkammer.

Die Klaſſiker waren auf beiden Flanken geſchlagen, das Zentrum war durchbrochen, der Sieg der Romantiker gewiß und die Sache der alten Traditionen ſchien unrettbar verloren, als eine junge kränkliche Künſtlerin, die ſich ihrer großen Miſſion und ihrer großen Macht gewiß nicht bewußt war, die vordringenden Horden aufhielt und den Sieg hinüberleitete. Dieſes junge Mädchen, das man, wenn man es mit dem Vergleiche nicht ganz genau nimmt, eine Jeanné d'Arc des Klaſſizismus nennen könnte, war Rachel Felix, die große Tragödin.

Ich nannte Rachel die idealiſirende Vertreterin der klaſſiſchen Tragödie; vielleicht iſt dieſe Bezeichnung nicht einmal genügend, vielleicht war ſie mehr als das, vielleicht war ſie geradezu die Schöpferin der wahren Tragödie, die ſich des vorhandenen Materials, der franzöſiſchen Tragödie, nur als Mittel, als Rohſtoff bediente. Ein geachteter Kritiker der „Allgemeinen Zeitung“ nannte Rachel „eine Antike, eine einſame Größe aus der Vergangenheit, die Nichts mit der Gegenwart verbindet“, und fügt hinzu: „Wie der rauhe Block penteliſchen Marmors unter dem Meißel des Praxiteles ſich in ewig ſchöne Formen geſtaltete, ſo verwandelte ſich die kalte Hoftragödie Ludwigs XIV. bei der Diktion ihrer metallenen

Stimme, durch die plastische Bewegung ihrer Hand in die ergreifendsten statuarischen Gebilde menschlicher Leidenschaft."

Das bewußtlose Verständniß, das instinktive Ahnen der vollkommen antiken Schönheit, verbunden mit dem Genie der Ausführung — das war Rachel's dramatisches Talent. Rachel hatte, als sie die Bühne betrat, eine ganz gewöhnliche, d. h. vollkommen ungenügende Vorbildung genossen, und später fehlte es ihr an Ruhe und Zeit, die versäumten Studien nachzuholen. Auf dem Konservatorium hatte man ihr die nöthigsten Vorbegriffe der darstellenden Kunst maschinenmäßig beigebracht, sie hatte eine gewisse Anzahl von Repertoire-Rollen auswendig lernen müssen und war nun, Gott befohlen, ihrer eigenen Ausbildung überwiesen worden. Samson, ihr vortrefflicher Lehrer, hatte ihr einige Winke, einige Andeutungen gegeben und war erstaunt, mit welcher Schärfe dieselben aufgefaßt, mit welcher begeisterten Innigkeit sie von dem jungen Mädchen wiedergegeben wurden. Er gab ihr gute Rathschläge mit auf den Weg, er hieß sie das Antiken-Museum im Louvre fleißig besuchen, die Uebersetzungen der Alten lesen. — Rachel versprach es, sie besuchte aber weder das Louvre, noch ließ ihr ihre Korrespondenz mit den Jungen Muße, sich in das Studium der Alten zu vertiefen. Gottlob bedurfte sie auch dieser Studien nicht; das, was sie aus todten Büchern mühsam hätte erlernen, was sie den edlen aber todten Statuen hätte absehen können, das hatte ihr Mutter Natur lebendig in's Herz gelegt; sie hatte nichts von den Antiken gelernt, aber sie wußte Alles, was die Antiken lehren können. Sie ahnte das Schöne, und ihre unbewußten Ahnungen traten in vollendeter Form und bewußtvoll in die Erscheinung.

Nur in der Tragödie war Rachel groß und nur in der Tragödie konnte Rachel groß sein, weil sie kein selbstständiges schaffendes Talent war, wohl aber das Geschaffene zu verschönern, zu idealisiren wußte. Sie bedurfte der großen Tra-

ditionen, die die französische Bühne treulich aufbewahrt, sie bedurfte eines Vorbildes, wie Mlle. Duchesnois oder Mlle. Georges, eines Lehrers, wie Samson, um großartig zu sein, um all ihre Meister und Muster weit zu überflügeln. Ein übelwollender, aber tüchtiger Kritiker hat sich nicht gescheut, Rachel ein feiges Talent zu nennen, weil sie nicht als tapfere Vorkämpferin der streitenden Jugend, sondern als vorsichtige Verbündete der gewonnenen Schlachten ihre Triumphe errungen, weil sie nur denen, die gelebt und gesiegt hatten, tapfer beigestanden und nach zwei Jahrhunderten sich getraut habe, im Eid aufzutreten, den sie bei Corneille's Lebzeiten schwerlich gespielt haben würde.

Dieser Ausspruch, dem ich nicht beipflichten mag, weil er entschieden dem systematischen Romantismus seinen Ursprung verdankt, ist aber doch nicht nur der schmähsüchtige Ausbruch eines in seinen literarischen Ueberzeugungen gekränkten Fanatikers; er enthält auch eine auf leidenschaftslose Thatsachen gestützte Wahrheit, von der wir Notiz nehmen müssen. Rachel hat keine Rolle geschaffen, wenigstens hat sie in keiner der für sie geschriebenen Rollen jene überwältigende Darstellungsgabe gezeigt, die wir bei ihr in den alten Rollen mit jedem Tage mehr bewundern mußten. In den in der klassischen Manier geschriebenen Tragödien von Latour St. Ybars, Ponsard und Augier war sie nur mittelmäßig, in den romantischen Dramen geradezu unbedeutend. Rachel hat nur eine Rolle von Viktor Hugo übernehmen wollen, die Tisbe in Angelo, und nur eine Rolle von Alexander Dumas, Mademoiselle de Belle-Isle, in dem gleichbenannten Schauspiel. Erstere Rolle war von Fräulein Mars, letztere von Fräulein Mars und von Madame Dorval schon vor ihr gespielt worden; nach diesen Versuchen, die ihren Ruhm nur schmälern konnten, zog sie sich vorsichtig zurück und verblieb bei der Tragödie.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

Man konnte von der großen Tragödin sagen: Wenn Rachel auf der Bühne die Spuren der dahingeschiedenen großen Mimen sieht und sich von den Gespenstern dieser eifersüchtigen Schatten verfolgt weiß, dann vermag sie auch das Todte zu beleben, und dem Belebten neues Leben zuzuführen; fehlt ihr aber die Tradition, an die sie sich anklammern kann, fehlt ihr der große Weiser, so geht sie irre und verfällt von den Höhen der Kunst in platte Künstelei.

Der Unfall, der ihr auf dem Gebiet des Dramas begegnete, war sicherlich wenig geeignet, Rachel für die neuen Ideen, die Frankreich bewegten, zu gewinnen; wenigstens verzichtete sie darauf, dieser neuen Idee fernerhin die Stützen ihres mächtigen Talentes zu leihen. Obgleich man versichert, daß Rachel für Viktor Hugo im Geheimen geschwärmt und den stürmischen Innovator über alle Dichter aller Zeiten gestellt habe, so war sie doch wohl und weislich auf der Hut, ihre romantischen Neigungen dem Publikum zu zeigen. Die Beschaffenheit ihrer sonderlich großen Darstellungsgabe hatte sie zu lebenslänglicher Tragödie verurtheilt und als Tragödin ist sie gestorben. Die Tragödie stieg mit ihr in die Gruft.

Zwar trösten sich noch alte Herren mit dem frohen Gedanken einer Auferstehung, zwar hört man hie und da noch von einer „neuen Rachel", von einer Regeneration der Tragödie sprechen; man hofft ja immer, was man begehrt; betrachtet man aber klaren Auges und nüchternen Sinnes diese Symptome, die auf ein Wiederaufleben des alten Gespenstes in der Allongenperrücke deuten sollen, läßt man sich zu einer alten Tragödie mit einer neuen Rachel verleiten, so belehrt uns bald eines Besseren die feierlich gedrückte Stille, die im Tempel Thalias herrscht, der klägliche Ausdruck der wenigen Getreuen, der holdselige Schlaf, der unwillkürlich aus ihren aufrichtigen Augen spricht, die majestätische Langweile, die ihre Kinnbacken langsam aber beharrlich öffnet; alles das

gebietet uns Achtung und mahnt uns, daß wir uns im Sterbegemach eines biedern, rechtſchaffen langweiligen, überlebten Greiſes befinden, daß ſein Lebensfunke erloſchen iſt, daß er ſeinen etwaigen Geiſt bereits aufgegeben hat; wir denken daran, daß nur ein überirdiſcher Geiſt den erlöſchenden oder vielmehr erloſchenen Prometheusfunken wieder anzufachen vermag, und daß unſer ſkeptiſches Jahrhundert den überirdiſchen Geiſtern eine höchſt beſcheidene Rolle angewieſen hat.

Der König iſt todt, es lebe der König! So verkündete man in Frankreich das Dahinſcheiden eines Herrſchers und die Nachfolge ſeines Erben. Die Tragödie iſt todt, es lebe — — wir wiſſen nicht, was an ihre Stelle zu treten beſtimmt iſt.

Die Tragödie iſt todt. Rachels Genie hat die zopfhafte Glorie des literariſchen Frankreichs zur wahrhaften idealen Kunſtſchönheit umſchaffen, das großartigſte Vorurtheil, die wunderlichſte Verblendung Zeit ihres Lebens zur ſchönen Wahrheit machen, der todten Tragödie zwanzig Jahre neuen Lebens ſchenken können, aber mit ihr, der wahrhaft großen Rachel, iſt auch der ganze klaſſiſche Plunder in Staub und Moder zerfallen.

Ob Rachel die größte Darſtellerin war, die Frankreich jemals beſeſſen hat und jemals beſitzen wird, darüber werden die Wände des Théâtre français am jüngſten Gerichte vermuthlich die Nachwelt belehren, wir wiſſen es nicht; aber wir wiſſen, daß Rachel auf das Theater ihres Vaterlandes den größten Einfluß ausgeübt, den je die Darſtellungskunſt auf die Dichtung hervorgebracht hat, und deshalb, glaube ich, verkennt man Rachels eigentliche künſtleriſche Bedeutung, wenn man ihr eine andere noch ſo große Tragödin an die Seite ſtellt.

* * *

In Vorſtehendem habe ich verſucht Rachel in ihrer künſtleriſchen Bedeutung zu ſchildern und der Biographie ſchon

einige Data entnehmen müſſen. Jetzt will ich das Leben der großen Künſtlerin möglichſt vollſtändig und genau zu ſchildern verſuchen, und deshalb wird man gewiß etwaige Wiederholungen erklärlich finden und entſchuldigen.

Rachel wurde am 28. Februar 1820 zu Munf, einem Dörfchen im ſchweizer Kantone Aargau, geboren. Ihren Eltern ging es herzlich ſchlecht. Der alte Felix war Hauſirer, zog mit dem Sacke auf dem Rücken von Bauernhof zu Bauernhof, bot die intereſſanteſten Mord- und Räubergeſchichten feil, die probateſten Wunderrezepte für Menſchen und Thiere, Prophezeiungen für die Witterung, allerhand; ihre Mutter Eſther, eine geborene Haya, hatte ihre Wohnung zu einem kleinen, erbärmlichen Trödel hergerichtet und ſchacherte mit allem Möglichen. Aber die Familie war ſtark; fünf Mädchen und ein Knabe waren da und die junge Brut entwickelte einen Appetit, den die Aerzte „geſund" zu nennen pflegen.

Raphael, Rachel, Sarah, Lia, Rebekka und Dinah lebten nicht von der Luft — der Hauſirhandel und das Schachern brachte wenig oder nichts ein.

Den moſaiſchen Ueberlieferungen getreu, zogen ſie in ein anderes Land. Von mitleidigen Glaubensgenoſſen unterſtützt, kam die wandernde Judenfamilie bis Lyon. Rachel mochte damals zehn Jahre alt ſein; Sarah vielleicht elf; der alte Felix, deſſen Biographie ich nicht zu ſchreiben habe, erklärte ihnen, ſie ſeien erwachſen und müßten von nun ab ſelbſt für ihren Lebensunterhalt ſorgen. Damit ſetzte er die armen Würmer auf das Pflaſter der großen Stadt, wo ſie, wie junge Adler, die, bevor ſie noch flügge ſind, aus dem Neſte geworfen werden, unwillkürlich den Schnabel aufſperrten — und ſangen. Ein Jahr lang trieben ſich die beiden Kleinen in den Straßen von Lyon umher, ſangen in Wirthſchaften und Kaffeehäuſern und brachten die erbettelten Sous dem ökonomiſchen Herrn Papa, der, wie Vapereau verſichert,

zu jener Zeit gar kein anderes Geſchäft bekleidete, als Familienvater zu ſein, und keinen anderen Erwerb beſaß, als den Geſang ſeiner älteſten Töchter.

Wahrſcheinlich hat man an den zerlumpten kleinen Jüdinnen, mit den ausdrucksvollen, ſchwarzen Augen, ganz beſonderes Intereſſe genommen, denn ein Jahr ſpäter (1831) finden wir die ganze Sippſchaft wohlgemuth in Paris, den Vater als Trödler, die Mutter als Toilettenhändlerin, häuslich, wenn auch noch immer ſehr dürftig, eingerichtet.

So viel war den Eltern auf jeden Fall klar geworden, daß ihre Kinder entſchiedene Künſtlerinnen, die bedeutendſten Sängerinnen der Gegenwart und Zukunft werden würden, und deshalb hatten ſie auch nichts Eiligeres zu thun, als die kleinen Rachel und Sarah in die Geſangsſchule des berühmten Choron zu bringen. Choron taufte die junge Rachel in Eliſa um, entließ ſie aber bald wieder in Gnaden, ſammt ihrem neuen Namen und ſammt ihrer älteren Schweſter, da er in ihnen nur eine ganz gewöhnliche muſikaliſche Begabung entdecken konnte. Vater Felix und Mutter Eſther waren troſtlos, die gedemüthigte Rachel weinte ſich die Augen aus, und es war nahe daran, daß die kleinen verkannten Genie's von den liebenden und berechnenden Eltern wieder vor das dankbarere Kaffeepublikum beordert wurden, das anerkennender und kunſtſinniger, als der ſchulgerechte Herr Profeſſor, den jungen Debütantinnen Beifallsbezeugungen und Sous nicht vorenthalten hatte.

Da fiel der jungen Rachel eine Tragödie in die Hand.

Ich verzichte darauf, den Eindruck zu ſchildern, den die klaſſiſche Dichtung auf das Gemüth des leidlich überſpannten 12jährigen Mädchens gemacht haben ſoll. Sie ſelbſt erzählte ſpäter, daß ſie ein Jahr lang keine Nacht geſchlafen (es wird wohl etwas weniger geweſen ſein), im Wachen und in unruhig aufgeregtem Halbtraume die Verſe des Corneille und Racine rezitirt, daß ſie Stunden lang mit rollendem Auge,

aufgelöſtem Haar und grauſig erhobener Hand vor dem Spiegel geſtanden und die Verzweiflung der Phädra, der Roxane, der Camille vorgetragen habe. Wahr iſt, daß ſie als dreizehnjähriges Kind zum erſtenmal auf dem Uebungstheater-Molière in einer Tragödie auf den Brettern erſchien und durch ihr Feuer die Aufmerkſamkeit des zufällig anweſenden Direktors des Théâtre français, Herrn Jouslin de la Salle, auf ſich zog. Er war es, der das junge Mädchen in das damals königliche Konſervatorium brachte.

Ihre Lehrer, Saint-Aulaire und namentlich der vortreffliche Samſon, derſelbe ausgezeichnete Komiker, der vor einiger Zeit als Doyen der Hofſchauſpieler dem Théâtre français Valet ſagte, gaben ſich alle erdenkliche Mühe mit ihrer talentvollen Schülerin. Sie war fleißig und erlernte unter Leitung dieſer gediegenen und geſchmackvollen Künſtler das geſammte klaſſiſche Repertoire. Bei der öffentlichen Prüfung wurden ihr Preiſe in der Tragödie und Komödie zuerkannt; am 24. April 1837 trat ſie zum erſten Mal auf dem Genre-Theater Gymnaſe als Marie in einem kleinen Drama „La Vendéenne“ von Paul Duport auf, erregte aber nicht das geringſte Aufſehen.

Nur Eine Stimme erhob ſich zu Gunſten der jungen Debütantin, aber ſie fand keinen Wiederhall; ſie war wohl ſelbſt noch nicht überzeugt, noch nicht kräftig genug. Es war die Stimme deſſelben biedern Mannes, der ſechszehn Monate darauf Rachel's europäiſchen Ruf begründen ſollte. Zwar ahnte Jules Janin gleich in dieſer dramatiſchen Anfängerin den Keim zu dem, was man in der hyperboliſchen Kunſtſprache eine „große Zukunft“ nennt; aber er getraute ſich nicht, es ſich ſelbſt zu geſtehen, geſchweige es offen auszuſprechen.

Ich habe heute, alſo 27 Jahre nach ihrem Erſcheinen, die Kritik vor Augen, die Rachels erſtes Debüt auf dem Gymnaſe veranlaßte. Es macht einen faſt rührenden Ein-

druck, jetzt dieſe ehrlichen, rechtſchaffenen Zeilen ſo wieder zu leſen, wie ſie von Jules Janin (Ende April 1837) für das „Journal des Débats“ geſchrieben wurden. Ich kann mir das Vergnügen nicht verſagen, den auf Rachel bezüglichen Paſſus aus dieſem Feuilleton in der Ueberſetzung hier mitzutheilen:

„Der Autor der „Vendéenne“, Herr Paul Duport, ſchrieb Janin l. c., „wollte nicht nur ein Drama ſchreiben, er wollte uns auch ein im Drama neugeborenes Kind vorſtellen. Es iſt ein kleines Mädchen, kaum fünfzehn Jahr alt, ſie heißt Rachel. Dies Kind iſt, Gott ſei Dank! kein Phänomen. Wunderdinge wird ſie nicht vollbringen und Wunderdinge wird man auch nicht von ihr hören. Fräulein Rachel legt in ihr Spiel viel Seele, Herz, Geiſt, und ſehr wenig Geſchicklichkeit. Sie hat ein natürlich richtiges Gefühl vom Drama, das man ihr anvertraut, und ihr Verſtand genügt ihr, um es zu begreifen; ſie braucht ſich keinen Unterricht geben zu laſſen und von Niemandem Rath zu erbitten. Keine Anſtrengung, keine Uebertreibung, kein Geſchrei, keine großen Geberden; maßvoll in ihren Bewegungen, maßvoll in ihrem Geſichtsausdruck; nichts was der Koketterie ähnlich ſieht, im Gegentheil, eher etwas Schroffes, Kühnes, Verwegenes, ja ſelbſt Wildes in den Geſten, im Gange und im Blicke: das iſt Rachel. Dieſes Kind, dem ſchon die Wahrheit in der Kunſt bewußt iſt, kleidet ſich mit einer ſkrupulöſen Genauigkeit. Ihre Stimme iſt rauh, gedämpft, verſchleiert wie die eines Kindes; ihre Hände ſind roth wie die eines Kindes; ihr Fuß iſt, wie ihre Haud, noch nicht ausgebildet; ſie iſt nicht hübſch, aber ſie hat etwas, was gefällt, mit einem Wort, dies junge Talent hat eine ſchöne Zukunft vor ſich, und jetzt ſchon — für den Augenblick — Thränen, Intereſſe und Rührung.“

Dies war die erſte Kritik über die große Tragödin. Sie ging ſpurlos vorüber. Man verhöhnte ſogar den ſcharfſich-

tigen Journaliſten, der dieſem unbedeutenden Kinde eine „ſchöne Zukunft" prophezeit hatte. Deſſenungeachtet wurde Rachel von ihrem vertrauensvollen Lehrer Samſon der ariſtokratiſchen Künſtlergeſellſchaft des Théâtre français vorgeſtellt.

Man weiß, daß die Schauſpielgeſellſchaft des Théâtre français ganz beſonderer Privilegien genießt, daß es das Endziel aller darſtellenden Künſtler iſt, dieſer Geſellſchaft anzugehören. Der Titel eines „Sociétaire du théâtre français" oder „Comédien ordinaire de l'Empereur" iſt für den franzöſiſchen Schauſpieler daſſelbe, was für den franzöſiſchen Gelehrten das „membre de l'Académie" iſt, der höchſte Ehrentitel. Das Théâtre français ſteht in hierarchiſcher Reihenfolge vor allen übrigen Bühnen Frankreichs, auch vor der großen Oper, und führt in den amtlichen Aktenſtücken die Bezeichnung „premier théâtre Français". Auf den Theaterzetteln trägt es noch den alten Namen: „Théâtre de la comédie française", der im Jahre 1680 der Geſellſchaft gegeben wurde, welche ſich nach Molières Tode aus den Truppen des théâtre du Palais royal, des théâtre de l'hôtel de Bourgogne und des théâtre du Marais gebildet hatte. Auf dem Plakate iſt auch noch bis auf den heutigen Tag die alte ſtereotype Formel beibehalten: „Les comédiens ordinaires de l'Empereur donneront ce soir", die aus derſelben Zeit her datirt. Nur hieß es damals: „Les comédiens ordinaires du Roi etc.", ſpäter: „Les comédiens ordinaires de la Nation etc."

Die ordentlichen Mitglieder der Schauſpielgeſellſchaft, die „Sociétaires", entſcheiden durch Abſtimmung ſowohl über die Aufnahme eines jeden neuen Stückes, wie über die eines jeden neuen Geſellſchaftsmitgliedes. Daß dieſes ungeheure, den Darſtellern eingeräumte Privileg oft zu Mißbräuchen und erbitterten Reklamationen führt, verſteht ſich bei den bekannten kollegialiſchen Beziehungen der darſtellenden Künſtler

von ſelbſt, die auf der ganzen Welt daſſelbe zerfahrene, eiferſüchtige, gehäſſige Volk ſind. Die Schauſpieler des Théâtre français unterſchätzen ihre Verdienſte keineswegs. Die darſtellenden Künſtler aller übrigen Theater ſind in ihren Augen nichts anderes, als mehr oder minder begabtes „ſchauſpielerndes Geſindel", „fahrendes Komödiantenpack", „Bänkelſänger" u. ſ. w. Nur ſelten ſteigen ſie von ihren ſchwindeligen Höhen herab, um einem „Kollegen" minorum gentium die Ehre ihrer hohen Gönnerſchaft angedeihen zu laſſen. Sie leben ruhig, vornehm in ruhigen und vornehmen Kreiſen und ſpielen meiſterhaft, wie ruhige und vornehme Leute. Eben ſo verhält es ſich mit den Damen dieſes feingeſitteten und feingebildeten Theaters. Damit wollen wir nicht geſagt haben, daß dieſe jungen und bisweilen ſehr ſchönen Schauſpielerinnen dem Reize der verbotenen Frucht energiſcheren Widerſtand leiſten, als die hochgeſchürzten Demoiſelles der andern Theater; Gott behüte uns vor ſolchen Paradoxen! — aber, ſelbſt bei den verwegenſten Sprüngen über die Hecken des Tugendpfades, wiſſen ſie den äußeren Anſtand, das werthvolle Dekorum zu wahren. Sie *ſind* nicht, wie Fräul. X. von den Variétés, die Geliebte des Herrn Y., ſondern ſie *haben*, wie die vornehme Marquiſe von Z., den Herrn von ſo und ſo zum Galan. Darin beruht der gewaltige Unterſchied. Sie verſchmähen die gewöhnlichen, reizenden Mittelchen ihrer Rivalinnen auf den leichtfertigen Genre-Theatern. Schmachtende Blicke in die Offizier-Logen, verſtohlenes Lächeln und Zublinzeln in das Parquet, verführeriſche Koſtüme — alles das iſt ihnen unbekannt. Sie beherzigen den Vers aus einem ihrer ſchönſten Repertoireſtücke:

„de l'amour sans scandale et du plaisir sans peur!"

und wählen ihn zur Deviſe bei allen ihren galanten Abenteuern. Alles iſt ſtreng, ernſt, gemeſſen, klaſſiſch, und, wie Janin ſagt, „ſelbſt die Soubrette am Théâtre française iſt eine Dame, ſie hat ihren Wagen und ihre Diener."

Dieſer Geſellſchaft wurde nun die junge Rachel an der Hand ihres Lehrers Samſon vorgeſtellt. Ihre hagere Figur, ihre Stimme, ihr Vortrag, ihr ſcharf ausgeprägter jüdiſcher Typus, alles das mißfiel den Herren vom weiſen Rath und ſie würden ſie, ohne Fürſprache der berühmten Mlle. Mars, einſtimmig zurückgewieſen haben. Als „Penſionärin“ (nicht Sociétärin) trat ſie geräuſchlos am 12. Juni 1838 in den „Horaziern“ auf. Ihre Debüts wurden unterbrochen. Niemand bekümmerte ſich um ſie. Das Publikum war gleichgültig, die Kritik ſchwieg.

Da ertönte plötzlich eine gewaltige Stimme. Jules Janin ſchrieb jenes fulminante Feuilleton, deſſen ich ſchon im erſten Abſchnitt dieſer Arbeit kurz gedacht habe. Jetzt kann ich nicht umhin, auf dieſe Epoche machende Kritik, die in der modernen franzöſiſchen Kunſt ein Aktenſtück von höchſter Bedeutung geworden iſt, näher einzugehen.

Rachel war ſechsmal am Théâtre français aufgetreten, ohne daß die Kritik auch nur Notiz davon genommen hätte. Es war mitten im Sommer; die Herren Rezenſenten waren hinaus gezogen vor's Thor, athmeten die friſche ſchöne Landluft ein, prieſen den Herrn und dankten dem Herrn Chefredakteur, auf ihren ſommerlichen Landfahrten den dumpfen Theaterſaal und ihr peinliches Wochenamt zeitweilig vergeſſen zu können. Auch der Vater des Feuilletons, der Großmeiſter der Kritik, der Hoheprieſter der liebenswürdigen Plauderei, Jules Janin, wenn wir ihn beim Namen nennen ſollen, war auf- und davon gegangen. Er erzählte den Leſern des „Journal des Débats“, d. h. der geſammten gebildeten franzöſiſchen Welt, wie es ihm auf der Reiſe ergangen, welche Bekanntſchaften er machte, wie er ſich über die langweiligen Engländer, die ihm bei jedem Schritt und Tritt in die Quer kamen, ärgerte, wie er ſich über den ſchönen Sommer und über ſeine Ferien freute und er verſprach ihnen bald wieder zu kommen, um ſein altes Ehrenamt, als Theaterkritiker im

Montagsfeuilleton des „Journal des Débats“, — ein Posten, von dem er seit nunmehr über 30 Jahren, ob in oder außerhalb Paris, auch nicht ein einziges mal gewichen ist — wieder als Theaterkritiker und nicht als Reisebeschreiber auszufüllen.

Am 18. August kam der wandernde Feuilletonist in Paris wieder an. Er schlenderte die Rue Richelieu entlang und trat in das Haus Molière's ein. Er kam zur rechten Zeit an, eine Minute *später* war vielleicht schon *zu spät*. Auf dem gelbbraunen Zettel des Théâtre français war folgendes zu lesen:

1680. **Comédie Française.** 1838.

Aujourdh'ui 18 Août,
les comédiens ordinaires du Roi donneront:

Horace.

tragédie en cinq actes de *P. Corneille.*

Mlle. Rachel continuera ses débuts dans le rôle de Camille.

Mehr noch aus Gewohnheit, als aus Pflichtgefühl, war Janin in den leeren Saal eingetreten. Der Zettel hatte ihn wahrhaftig nicht gereizt. Er setzte sich auf seinen Parquetplatz, seufzte und dachte an die schönen, ach! verschwundenen Sommerferien. „Nun geht die alte Plage wieder los“, brummte er, „der Teufel hole die Debütantinnen; Herr Nachbar ein Prischen! Fünf Akte Alexandriner; mir fallen schon jetzt die Augen zu.“

Der Vorhang hob sich langsam. Die geräumige Vorhalle eines römischen Palastes konnte den an die Tragödie gewöhnten französischen Kritiker nicht eben überraschen. Sabine und ihre Vertraute Julia kamen majestätischen Schritts daher und dudelten ihre majestätischen hundert ersten Alexandriner friedlich ab. Janin nahm eine neue Prise und gähnte. Als Sabine, auf die eintretende Camille deutend,

„Voyez, qu'un bon génie à propos nous l'envoie"

ausrief, ſah er aus ſeinem Halbſchlummer auf und flüſterte: „Das alſo iſt die Debütantin."

Er lauſchte und traute ſeinen Ohren kaum; er blickte auf das junge Mädchen und fragte ſich, ob er vielleicht mit offenen Augen träume, wie es dem Zuſchauer und auch dem Kritiker bei einer klaſſiſchen Tragödie wohl geſtattet iſt. Aber er träumte nicht und ſeine Ohren vernahmen eine ſchöne Wahrheit. Mit jedem Worte, das Rachel ſprach, wuchs ſeine Bewunderung, eine jede Bewegung, die er von ihr ſah, beſtärkte ihn in der Ueberzeugung, daß dies junge obſkure Kind dazu berufen war, dereinſt eine große Revolution in der Kunſtgeſchichte zu vollbringen.

Mit ängſtlicher Beklemmung, mit Herzpochen wartete er auf den vierten Akt, auf den fürchterlichen Fluch, den Camille über Rom ausſpricht, über Rom, deſſen Ehrgeiz ihren Bruder Horatius gezwungen, ihren Geliebten Curiatius zu morden, das ihren beiden geliebten Brüdern und den Brüdern ihres todten Geliebten das Leben geraubt hat. *)

---

*) Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui ton bras vient d'immoler mon amant!
Rome qui t'a vu naître, et que ton coeur adore.
Rome enfin que je hais paroequ'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins, ensemble conjurés,
Saper ses fondements enoor mal assurés,
Et si n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers;
Qu'elle même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel, allumé par mes voeux,
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ces maisons en cendre et tes lauriers en poudre,

Da überlief's den erstaunten Kritiker, er schauderte und war entzückt. Wie der Greis, der, als er des noch unbekannten Molière erste Sittenkomödie: „Les Précieuses ridicules“ aufführen sah, in unbewußter prophetischer Begeisterung ausrief: „Courage, Molière! Voilà la bonne comédie!“ so rief auch Janin, in Entzücken, die Brust voll unsäglicher Empfindungen, selig aus: „Nur Muth, Rachel, das ist die Tragödie!“

Er stürzte nach Hause, er wollte nichts weiter sehen, nichts weiter hören, er wollte für seine Empfindungen, warm wie sie waren, einen ungeschwächten, unüberlegten Ausdruck haben — er wollte sein hell aufjauchzendes Herz ganz ausschütten, nicht ein Titelchen sollte verloren gehen, nicht ein

---

Voir le dernier Romain à son dernier soupir!
Moi seule en être cause et mourir de plaisir!

Diese sogenannte „Imprécation de Camille“ (Horace, Akt IV. Szene 5), die mit Recht als eines der begeistertsten und schönsten dichterischen Momente des edlen Corneille betrachtet wird, könnte man in ziemlich wortgetreuer Uebersetzung etwa folgendermaßen wiedergeben:

O Rom, du meiner Rachlust einz'ger Grund,
O Rom! dem du mein Alles opfern konntest!
O Rom, das dich gebar und das du liebst!
Rom, das ich hasse, weil es dich vergöttert,
O könnten seine Nachbarn, schwurverbunden,
Den schwanken Grund vernichtend untergraben,
Und, wenn dies ganz Italien nicht vermag,
Geselle sich der Osten zu dem Westen!
Zu seinem Sturze eil' herbei das Volk
Aus allen Welten, über Fels und Meere!
Es selbst begrabe sich in seinen Trümmern,
Mit eigner Hand zerfleisch' es seine Glieder!
Des Himmels Zorn, den mein Gebet beschwört,
Ergieße über Rom feurige Fluthen!
O säh' ich jenen Blitzstrahl zünden, säh' ich
Die Pracht als Asche, Deinen Lorbeer Staub,
Im letzten Athemzug den letzten Römer,
Wär' ich der Grund, könnt' ich vor Wonne sterben!

Buchſtabe geändert werden — und zwei Tage darauf, am 20. Auguſt, laſen die Leſer des „Journal des Débats“ im Feuilleton ihres geliebten Janin folgende, in der Geſchichte Rachel's und in der Geſchichte der franzöſiſchen Bühne unvergeßliche Zeilen:

„Hört meinen Worten aufmerkſam zu und bereitet Euch auf große Dinge vor. In dem Augenblicke, wo ich zu Euch ſpreche, feiert das Théâtre français ſelbſt, ja, ich wiederhole es, das Théâtre français, einen unerwarteten Sieg, einen jener ſeltenen Triumphe, auf die eine Nation, wie die unſrige, mit Recht ſtolz ſein darf, wenn ſie zurückkehrt zu ehrenhaften Gefühlen, zur ſtolzen Sprache, zur keuſchen, züchtigen Liebe, und den namenloſen Gewaltthätigkeiten, den Barbarismen ohne Ende entriſſen wird.

„Ja, jetzt beſitzen wir das erſtaunlichſte, wunderbarſte kleine Mädchen, welches die gegenwärtige Generation jemals auf den Brettern geſehen hat, dies Kind — merkt Euch ſeinen Namen! — dies Kind heißt Fräulein Rachel. Vor ungefähr einem Jahre debütirte ſie auf dem Gymnaſe, und ich allein ſagte ſchon damals, daß hier ein ernſtes, natürliches, tiefes Talent, daß hier eine unbegrenzte Zukunft vorhanden wäre. Man wollte mir aber nicht glauben; man ſagte, ich trüge zu ſtark auf.... Allein konnte ich das kleine Mädchen auf dem kleinen Theater nicht aufrecht erhalten. Wenige Tage nach dem Debüt war das Kind vom Gymnaſe verſchwunden, und ich war vielleicht der Einzige, der ſich ſeiner noch erinnerte. Jetzt plötzlich erſcheint es wieder auf dem Théâtre français in den unvergänglichen Tragödien von Racine, Corneille und Voltaire. Jetzt endlich iſt es in das Drama eingetreten, welches allein ſeinem frühzeitigen Genie gewachſen iſt. Wunderbar! ein kleines unwiſſendes Ding, ohne künſtleriſche Bildung, ohne Schule, mitten in unſre alte Tragödie geworfen. Und dies kleine Mädchen haucht der alten Tragödie neues kräftiges Leben ein! Ja, Leben und

Funken ſprühen um ſie her! Fürwahr, es iſt wunderbar. Und nun vergeſſe man nicht, daß das Kind klein und ziemlich häßlich iſt, engbrüſtig, gewöhnliches Ausſehen, niedrig triviale Sprache. Ich bin ihr geſtern hinter den Koulisſen begegnet: „Ich bin auf's Gymnaſe geweſt", ſagte ſie zu mir, worauf ich natürlich antworten mußte: „Ich that es wiſſen thun." *)

„Fragt ſie nur nicht, was Tankred iſt, was Horatius, Hermione, der trojaniſche Krieg, Pyrrhus und Helena; davon weiß ſie nichts, ſie weiß überhaupt nichts. Aber ſie hat etwas Beſſeres als erlerntes Wiſſen, ſie hat den göttlichen Funken des Genies, der Alles rings um ſie her erhellt. Kaum betritt ſie die Bühne, ſo wächſt ſie rieſengroß empor, ſie hat die Geſtalt der homeriſchen Helden, ihr Haupt erhebt ſich, ihre Bruſt breitet ſich aus, ihr Auge belebt ſich, ihre Geſte iſt wie ein Laut, der aus der Seele dringt, ihr von der Herzensleidenſchaft ganz erfülltes Wort dringt in die Weite und verhallt. Und ſo ſchreitet ſie im Drama Corneille's dahin und ſäet Schrecken und Entſetzen um ſich. Leidenſchaft, Majeſtät, Großartigkeit, nichts iſt ihr fremd. Hier iſt der Himmel und die Erde für dies wunderbare Kind. Sie iſt in den Gefilden der Poeſie geboren und kennt alle ihre verborgenſten und geheimſten Stellen; ſie enthüllt all dieſe märchenſchönen Geheimniſſe. Die Schauſpieler, die mit ihr ſpielen, ſind über dieſe Verwegenheit beſtürzt; die alte Tragödie athmet hoffnungsvoll auf.

„Laßt es nur groß werden, dies kleine Mädchen, das, ohne es zu wiſſen, eine große Revolution vollbringt. Laßt

*) Der angeführte Ausſpruch Rachels und Janins Antwort laſſen ſich im Deutſchen natürlich nicht wörtlich wiedergeben. Im Original lautet der betreffende Paſſus in ſeinem urſprünglich frevelhaften Franzöſiſch wörtlich folgendermaßen: Elle me dit: C'est moi qui j'étai t'au Gymnase, à quoi j'ai dû répondre: Je le savions!

nur noch einen andern begeisterten Jüngling auftauchen und die wahren Götter der poetischen Welt werden wiederkehren, wir werden sehen, wie auf den Altären von Racine, Corneille und allen Göttern die erloschene Kerze von Neuem angezündet werden wird.

„Es handelt sich um etwas sehr Ernstes: mit Vorsicht, mit Liebe, mit einer wahrhaft väterlichen Fürsorge muß über den neuen Ankömmling des Théâtre français gewacht werden, der bald die Ehre dieses Theaters sein wird! Und, wenn wir die Künstlerin einmal recht herzlich ermuthigt und angespornt haben, dann wird es uns auch gestattet sein, ihr einige nützliche Wahrheiten zu sagen, die wir nicht ihr vorenthalten wollen. Sie bekundet Eifer und Muth und, beim Apollo! sie gehört nicht zu jenen untergeordneten Persönlichkeiten, denen die Kritik im Vorübergehen einige süße Redensarten als Almosen hinwirft, um sich nicht mehr darum bekümmern zu brauchen.

„Fräulein Rachel ist eine lebhafte, mächtige Intelligenz, die durch schwache Organe bedient wird, eine Klinge von Gold in thönerner Scheide; ein bewunderungswerthes Beispiel für das, was Herz und Seele in der Kunst zu vollbringen vermögen, unabhängig von ihrer sterblichen Hülle.

„Vorläufig wollen wir einmal sehen, ob Ihr jungen Damen, die Ihr nur schön seid, wenn Ihr Euch überzeugt haben werdet, wohin es diese unwissende, gebrechliche Kindheit durch die Gewalt der dramatischen Inspiration allein gebracht hat, ob Ihr, nach wie vor, dem undankbaren Parterre jene schmachtenden Blicke zuwerfen, ob ihr bei jenen flehenden Geberden, bei jenem süßen Lächeln, bei jenen lieblichen, einschmeichelnden, allerliebsten Albernheiten beharren werdet, die eben so weit davon entfernt sind, Komödie zu sein, wie der Lacküberzug auf dem Bilde davon entfernt ist, Malerei zu sein.“

Der Eindruck, den dieſe erſte Kritik machte, war überwältigend. Ich habe die Urſachen für dieſe in der Kunſtgeſchichte wohl allein daſtehende Thatſache in dem erſten Abſchnitte dieſer Arbeit auseinanderzuſetzen verſucht; jetzt will ich die Wirkung in nüchternen Zahlen zeigen.

Ich kopire hier ganz genau die Data und Einnahmen der erſten Aufführungen:

12. Juni 1838	Horace	753 Frs. 05 Ct.		
16. „ „	Cinna	558 „ 80 „		
23. „ „	Horace	303 „ 20 „		
			1615 Frs. 05 Ct.	
9. Juli „	Andromaque	373 Frs. 20 Ct.		
11. „ „	Cinna	342 „ 45 „		
15. „ „	Andromaque	736 „ 85 „		
			1452 „ 50 „	
			Juni und Juli	3067 Frs. 55 Ct.

Am 20. Auguſt Kritik von Jules Janin.

Vom 20. Auguſt bis zum 31. Dezember 1838 ſpielte Rachel im Ganzen 40 Mal und dieſe 40 Vorſtellungen brachten dem Théâtre français 167,755 Francs ein, alſo für jede dieſer Vorſtellungen durchſchnittlich 4193 Frs. 90 Ct. Der Durchſchnitt für die ſechs erſten Vorſtellungen (vor der Kritik) beträgt 511 Fr. 27 Ct.

Am 6. Oktober deſſelben Jahres erreichte die Einnahme des Théâtre français mit Rachel als Hermione in „Andromaque“ die Summe von 6,296 Franken!

Nun ſage mir Einer, daß die Kritik ſo ganz ohnmächtig iſt.

Die Sympathie des Publikums ſteigerte ſich zum Enthuſiasmus, der Enthuſiasmus zum Fanatismus, der Fanatismus zur Phreneſie.

In erhobener Hand den Zügel, lenkte ſie ihr Siegesgeſpann durch das ganze klaſſiſche Repertoire. Die vermoderten, klappernden Geſpenſter der Hoftragödie erwachten aus dem

Todesſchlummer, in den ſie die Gleichgültigkeit des Publikums verſenkt hatte. Die ſchlotternden Helden in der Allongenperrücke nahmen wieder Fleiſch und Blut an. Mit der Rachelſchen Emilie tauchte „Cinna“ wieder auf, mit ihrer Hermione „Andromaque“, mit Eriphyle „Iphigénie“, mit Monime „Mithridate“, mit Aménaide „Tancrède“, mit Roxane „Bajazet“, mit Pauline „Polyeucte“, mit Agrippine „Britannicus“. Athalie und Phaedra (1843) wurden ihre letzten und größten Triumphe.

Vom Jahre 1839 ab bis zu ihrem Todesjahre 1858 haben wir überall, wo wir Rachel in dem klaſſiſchen Repertoire des Racine, Corneille und Voltaire begegnen, nur Triumphe zu verzeichnen. An der vollendeten Kunſt ihrer Leiſtungen zerſchellte ohnmächtig die Gehäſſigkeit des verbitterten Romantismus. Ihr über alle Maßen ſchönes, ſeelenvolles, geiſtreiches, tief erfaßtes Spiel riß alle Zuſchauer zu ungetheilter Bewunderung hin. Ihre Majeſtät gebot über Alles, was jemals auf den Brettern erſchienen. Lautloſe Stille, banges Herzklopfen, wie wahrhaft grauſiger Beifallſturm begleitete abwechſelnd die ſtrenge, ſchöne Herrin.

Ganz Europa brachte ihr die begeiſterteſten Huldigungen dar; man konnte ihr keinen andern Vorwurf machen, als den, das Publikum durch beſtändige vollendete Kunſtſchönheit, durch Vollkommenheit, die ſich der Kritik entzieht, zu ermüden. Man verglich ihr Erſcheinen auf dem Theater mit dem der griechiſchen Helena, die Goethe in den teufliſchen Hexenſpuk der wilden Walpurgisnacht verſetzt; man verglich ſie mit der großen auf Milo gefundenen Venus, die, kaum aus dem Staube gezogen, alle bisher anerkannten erſten Meiſterwerke der Kunſt übertraf. Nicht Racine war es, nicht Corneille, die durch Rachel zur Geltung kamen, die gewaltigen Heroen des Alterthums, Sophokles und Aeſchylos, das Düſtere und Verhängnißvolle der rieſenhaften wahren Tragödie wurde

durch dies Mädchen heraufbeſchworen in unſere kleine, ſchaale Gegenwart.

Wir können natürlicherweiſe der Künſtlerin auf ihrem Triumphzuge nicht folgen und begnügen uns einfach, die Rollen aufzuzeichnen, die Rachel's Genie in die ehernen Tafeln der franzöſiſchen Bühnenkunſt gemeißelt hat; es ſind Camille, Emilie, Hermione, Amenaide, Eriphyle, Monime, Roxane, Eſther, Laodice, Pauline, Maria Stuart, Chimene, Berenice, Phädra, Athalia und Agrippina.

* * *

Ich habe ſchon früher darauf hingewieſen, daß Rachel nur als Tragödin wirklich in ihrer Sphäre war. Ihre Verſuche in dem modernen Drama ſind verhältnißmäßig ſehr unglückliche zu nennen. Nur als Adrienne Lecouvreur, das der große dramatiſche Zimmermeiſter Scribe für die große Tragödin geſchickt zurechtgelegt hatte, feierte ſie einen Triumph, der mit denen ihres klaſſiſchen Repertoirs vielleicht verglichen werden darf. Und was enthuſiasmirte das Publikum in dem Scribe'ſchen Drama, was verhalf der Künſtlerin zu dieſem Triumphe? die Szene aus Phaedra, die Racine'ſchen Verſe, die Scribe in ſeine ſpießbürgerliche Proſa eingeflochten hatte.

Dieſer Erfolg kann alſo für die moderne Darſtellung gar nicht mitrechnen, da auch er auf das Konto der Klaſſiker geſchrieben werden muß.

Ponſard, Augier, Madame de Girardin, Alexander Dumas, ſelbſt Viktor Hugo haben ſich vergeblich angeſtrengt. Es iſt ihnen nicht gelungen, Rachel's Namen in der modernen Kunſt zu derſelben Geltung zu bringen, die er im klaſſiſchen Repertoire erworben hatte.

Aus dieſen modernen Rollen will ich zwei ihrer anerkannt beſten in dieſem Fache wählen, Adrienne Lecouvreur, von der ich eben ſchon ſprach, und Tisbe aus Viktor Hugo's

„Angelo“, und darüber einem wuthſchnaubenden Romantiker, dem Schwiegerſohn Viktor Hugo's, Auguſt Vacquerie, das Wort geben. Es wäre einſeitig, wollte ich mich nur auf Verehrer der klaſſiſchen Richtung, die man treffender die Rachelſche Richtung nennen könnte, berufen. Um dem alten: audiatur et altera pars gerecht zu werden, mag hier ein begeiſterter Romantiker, entſchiedener Gegner Rachels, das Wort ergreifen.

Man hatte Rachel ewig den Vorwurf gemacht, niemals die engen Schranken der Tragödie überſchritten zu haben. Man ſtachelte ihren Ehrgeiz mit den Lorbeeren, die Madame Dorval und Mlle. Georges, die unvergleichlichen Künſtlerinnen, im romantiſchen Drama davon getragen hatten. Dieſe Lorbeeren waren für Fräulein Rachel wahre Brennneſſeln; ſie verſuchte ſich zuerſt 1843, als „Judith“ in dem gleichnamigen Drama der Frau von Girardin, man ſprach viel von ihrem wundervollen Kleide, aber wenig von ihrem Spiel. Man rieth ihr, bei dem Meiſter Hugo einen Triumph zu ſuchen. Nach langem Zaudern und Beſinnen entſchloß ſie ſich dazu, die Tisbe in Angelo wieder aufzunehmen; ihre jüngere, ſo begabte, ſo früh verſtorbene und ſo tief betrauerte Schweſter Rebekka ſpielte neben ihr, im Stücke wie in der Kunſt, ihre Nebenbuhlerin.

Tisbe tritt gleich in der erſten Szene auf, ſie mußte anfangen, und war mittelmäßig den ganzen erſten Akt hindurch; aber im zweiten Akt trug ihre Schweſter Rebekka mit ihrem leidenſchaftlichen, jugendlichen, warmherzigen Spiele einen großen Erfolg davon; ſie liebte ſo wahr, ſo heiß ihren Rodolfo, daß das Publikum, welches ſo gern dem aufrichtigen Schauſpieler nachäfft, auch die kleine Schauſpielerin lieben mußte. Dieſer Enthuſiasmus feuerte Fräulein Rachel an; ſie fürchtete ſich nicht mehr vor dem Drama, ſie fürchtete ſich vor ihrer kleinen Schweſter, die die große zu werden drohte. Sie entſchloß ſich, ſchreibt Vacquerie, wahrlich kein Bewun-

derer der Rachel, ſie ereiferte ſich, ſie war außer ſich, ſie war ſchrecklich, ſie war herrlich, und alle diejenigen, die dieſem Schauſpiel beiwohnten, erinnern ſich, mit welchem grauſigen Zorn, mit welchen zuſammengebiſſenen Zähnen, mit welchen Finſterniſſen auf der Stirn, mit welchen Blitzen in den Augen ſie in das Gemach ihrer Rivalin ſtürzte, mit welcher doppelten Entrüſtung ſie jene niederſchmetterte, jene Katharina, die ihr ihren Geliebten, jene Rebekka, die ihr ihr Publikum geraubt hatte. — Der Triumph für Beide war vollkommen.

Nach verſchiedenen anderen mißglückten Verſuchen wollte ſie die undankbare Gegenwart, die ihr nur ungewiſſe Lorbeeren brachte, ganz aufgeben, doch beſtürmte man ſie von neuem, und ſie mußte ſchließlich den innigen Bitten aller ihrer Verehrer nachgeben. Sie ließ ſich den großen dramatiſchen Zimmermann, den wackern Vater Scribe kommen, er hatte ſeinen Zollſtock gleich bei ſich, nahm Maß und in wenigen Wochen war ein Ding, was gerade ſo ausſah wie ein Drama, nämlich Adrienne Lecouvreur, fix und fertig.

Es war in ſeinem Genre ein Meiſterwerk, eine Tragödie ſollte es nicht ſein und es ſollte doch eine ſein; ein Drama ſollte es ſein, und es ſollte auch keins ſein; das Publikum ſollte ein Drama ſehen, und Rachel eine Tragödie ſpielen. So lautete die Beſtellung und Scribe führte ſie wörtlich aus. Er gab ein Drama, gab es ſogar in Proſa, im 5. Akt war eine Vergiftungsſzene, es ſah genau aus wie Romantismus. Wenn man es aber bei Lichte beſah, ſo war es doch kein Drama, es war auch keine Proſa, es war eine alte, ehrwürdige Racine'ſche Tragödie in Verſen. Rachel ſpielte keine Tragödie, aber ſie ſpielte eine Tragödin, die eine Tragödie rezitirt.

Ihren erſten Auftritt, von dem das ganze Stück abhängen ſollte, ihr erſtes Zuſammentreffen mit dem Drama in Proſa konnte ſie umgehen; ſie erſchien als Adrienne Lecou-

vreur zuerſt im Foyer des Théâtre français, in dem Augenblicke, wo ſie als Roxane koſtümirt, die Bühne betreten will; ſie ſagt ihre Rolle her, und die erſte Proſa, die man von ihr hörte, waren Verſe von Racine. Darauf, in der Hauptſzene ihrer Eiferſucht gegen die Fürſtin, ſpeit ſie ihrer Nebenbuhlerin die verzweifelt wüthenden Verſe aus Racine's Phädra entgegen:

. . . . . je sais mes perfidies,
Oenone, et ne suis point de ces femmes hardies
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais! *)

In der Todesſzene endlich, vergiftet, ſtammelt ſie abgebrochene Racineſche Verſe.

Das ſind die Hauptmomente bei Adrienne Lecouvreur in dem Scribeſchen Drama. Man wird begreifen, daß das Publikum hier nicht Scribe, ſondern Racine in ſeiner unſterblichen Vertreterin applaudirte. Ihr einzig erfolgreicher Verſuch im wahren romantiſchen Drama iſt und bleibt noch immer Tisbe, von dem ich oben ſprach.

Sie fürchtete ſich, ſie zitterte vor den romantiſchen Ungeheuern mit wilden ſtruppigen Mähnen. Sie wußte ſelbſt nicht, wie ſie dazu gekommen war, das Gitter der Menagerie zu öffnen und muthig in den Käfig „Angelo" einzutreten.

„Aber — jetzt ſpricht der romantiſche Kritiker — als ſie fühlte, daß ſie vor dem Löwen ſtand, als ſie Viktor Hugo erblickte, als ſie ſah, wie ſich ſeine Mähne ſträubte, wie ſich ſeine Augen grauſig wie Feuerräder drehten, da überlief es ſie heiß und kalt, ſie ward ſchwindelig und zitterte und bebte. Wir ſehen ſie noch im erſten Akt, bleich unter ihrer Schminke, betroffen, beſtürzt, wie ſie ſich abmüdete, zu lächeln. Und

*) Oenone, ich weiß meine Schuld, und nicht
Die Kecke bin ich, die, ſich im Verbrechen
In ſanfte Ruh' einwiegend, aller Scham
Mit eh'rner Stirne, nie erröthend, trotzte.
Schiller's Ueberſetzung von Racine's Phädra.

wenn sie sich später auch sammelte, sich erholte, sich selbst übertraf, Mlle. Mars übertraf, Mme. Dorval erreichte, niemals konnte sie diese Rolle, die sie zu verschlingen drohte, lieb gewinnen. Acht Tage ließ sie verstreichen, bevor sie eine zweite Vorstellung gab, im Ganzen gab sie deren zwanzig, in langen Zwischenräumen, und hörte endlich ganz damit auf.

Es schadet nichts, es war und blieb ein ergreifendes seltenes Schauspiel, diese Tragödin, die in das Drama eintrat, diese Todte, die leben wollte, dieser Marmor, der auf Männer und Weiber mit Fleisch und Blut zuschritt. Es mochte an den steinernen Gast erinnern, der sich an Don Juans Tafel niedersetzte, doch diesmal war es das Standbild, welches bangte und schauderte."

* *
*

Eine andere, ganz außerordentlich Epoche machende und in französischem Sinne gleichfalls nicht klassische Leistung der Rachel wird sich am besten ihren Versuchen im Romantismus anschließen, und dies ist ihr Vortrag der Marseillaise. Wir begegnen hier etwas so ganz Außergewöhnlichem, einer Erscheinung, die so alleinig in der Kunstgeschichte dasteht, daß es wahrlich wohl der Mühe verlohnt, dabei zu verweilen, die näheren Umstände, welche, wie ich glaube, in Deutschland wenig oder gar nicht bekannt sind, mit eingehender Ausführlichkeit zu besprechen.

Die nachfolgenden Einzelnheiten verdanke ich einem längst vergessenen Artikel von Jules Lecomte, welcher am 7. Januar 1858, also 48 Stunden nach Rachels Dahinscheiden, erschien, sowie dem trefflichen Buche „Rachel et la tragédie" von Jules Janin.*)

Es war im Anfang des Jahres 1848. Herr Buloz, der Besitzer der „Revue des deux Mondes", war durch den

*) Paris. Adolphe Delahays.

Grafen Molé, in Anerkennung der Dienſte, welche die treffliche Revue der Regierung Louis Philipps geleiſtet hatte, zum königlichen Kommiſſar, Verwalter (Ober-Direktor) des Théâtre français befördert worden. Fräulein Rachel verurſachte dem geplagten Direktor ſchlafloſe Nächte. Man glaube nicht, daß hier galante Abenteuer im Spiele waren, Gott bewahre, Herr Buloz konnte ſeine berühmte Rachel nicht ausſtehen. Wenn man ihrer nicht bedurfte, ſpielte ſie, verlangte man ſie, ſo war ſie nicht da, die Stücke mußten abgeſetzt, die Theaterzettel verändert werden — kurz und gut, bei der Willkürherrſchaft einer ſo indisziplinirten, ungezogenen Künſtlerin außer Rand und Band, war eine jede regelmäßige Verwaltung ein Ding der Unmöglichkeit. Herr Buloz beſchloß, um jeden Preis dem Dinge ein Ende zu machen. Er begab ſich zum Grafen Duchâtel, Miniſter des Innern, unter deſſen Leitung die Theaterſachen und ſpeziell das Hof-Theater ſtanden, ſetzte ihm die Sachlage auseinander und bat, daß man ihm Mittel an die Hand gebe, dem Uebelſtande abzuhelfen. Es wurde beſchloſſen, daß der königliche Kommiſſar ein Expoſé über ſeine offiziellen Beziehungen zu Fräulein Rachel aufſetzen und daſſelbe zu einer motivirten Beſchlußnahme dem Staatsrathe überreichen ſollte, um die Stellung Fräulein Rachels dem Théâtre français gegenüber zu regulariſiren und dieſelbe zu einer regelmäßigen Dienſtleiſtung zu nöthigen. Für 42,000 Frs. Gehalt und eine Urlaubsbewilligung, deren Reinertrag auf mehr als 200,000 Frs. angeſchlagen wurde, glaubte der Staatsrath die erforderliche Regelmäßigkeit beanſpruchen zu dürfen.

Herr Buloz hoffte, auf dieſe Weiſe die launiſche Tragödin bändigen zu können, welche in dem verfloſſenen Theaterjahre, das heißt, in den 9 Monaten, die ſie dem Theater ſchuldete, nur 28mal geſpielt hatte, alſo, alle 10 Tage nur 1 Mal.

Der Direktor des Théâtre français ſetzte demnach ſeine Beſchwerdeſchrift auf*) und überreichte dieſelbe dem Grafen Duchâtel zur Beförderung an den Staatsrath. Dort wurde Herr Edmond Blanc beauftragt, Bericht hierüber zu erſtatten. In dieſem Berichte beantragte der Staatsrath, auf ſehr ſtreuge Argumente geſtützt, Fräulein Rachel unter die gewöhnlichen Rechtsbeſtimmungen des Théâtre français zu ſtellen. Ausnahmezuſtände ſeien durchaus unzuläſſig, die Machtbefugniß des Direktors erſtrecke ſich auf alle Mitglieder des Théâtre français, alſo auch auf Fräulein Rachel.

Das Erkenntniß des Staatsrathes wurde dem frohlockenden Direktor übermittelt und zwar am 24. Februar 1848.

Der Verwaltungsſekretär mußte Abſchrift davon nehmen, die mit der Freundlichkeit des Siegesbewußtſeins der unbändigen Tragödin übermittelt werden ſollte. Der ganze Generalſtab, alle Vertraute und Freunde des Herrn Direktors Buloz waren im Berathungs-Saale verſammelt und freuten ſich über die Angelegenheit, welche die ſtolze Roxane unter das Joch des königlichen Kommiſſars und königlichen Direktors beugen ſollte. Plötzlich pfeift eine Kugel an dem Fenſter vorbei. Ein Knall. Ein zweiter, dritter Schuß. Ein furchtbarer Lärm, wildes verworrenes Schreien auf der Straße, Geheul in der Ferne, dazwiſchen das Pfeifen der Kugeln. Man ſtürzt an's Fenſter. Was gibt's, was iſt vorgefallen? Ein Arbeiterhaufen ſtürmt das Waffenmagazin von Lepage. „Es lebe die Reform!" hört man rufen.

Was ſoll das bedeuten? fragt Herr Buloz, noch königlicher Kommiſſar. Er ſollte es bald erfahren. Der Aufſtand wurde die Februar-Revolution, die Straßen waren nicht mehr ſicher; die Mitglieder, die berufen waren, das glückliche Er-

*) Man kann dies intereſſante Aktenſtück, welches vom 26. Januar 1848 datirt iſt, in der Pariſer Gerichtszeitung „le Droit" vom 7. März 1850 gelegentlich des Prozeſſes „Théâtre français gegen Rachel" nachleſen.

kenntniß des Staatsraths zu vernehmen, zerſtreuten ſich, ohne zu ahnen, daß es in wenigen Tagen keinen Staatsrath, keinen königlichen Kommiſſar, kein königliches Theater und keinen König mehr geben würde.

Die weiteren Ereigniſſe ſind bekannt. Am 27. Februar hatte das Théâtre français ſeinen Diktator: das Erkenntniß wurde der Tragödin gar nicht übermittelt, dahingegen notifizirte Fräulein Rachel dem Théâtre français ihre Entlaſſung. Buloz entſagte ſeinen Herrlichkeiten, und der von Fräulein Rachel patronirte neue Kommiſſar der Regierung, Herr Lockroy, ergriff, kraft eines Dekretes des neuen Miniſters Ledru-Rollin, gegengezeichnet von Jules Favre, die Zügel des Théâtre français.

Da änderte ſich Alles. Fräulein Rachel wollte ſpielen ſo oft man es wünſchte, alle zwei Tage, alle Tage. Herr Lockroy konnte ſich gar keine eifrigere Schauſpielerin denken.

Eines Abends, in einem Zwiſchenakte von „Horace", ſagte ſie zu ihrem befreundeten Direktor, der ſich gerade in ihrer Loge aufhielt: „Hören Sie, Direktorchen, ich habe etwas ganz Außerordentliches ausgebrütet — einen Zettel, der ganz Paris in Ihr Haus locken wird."

„Und das wäre?"

„Die Marſeillaiſe."

„Wieſo die Marſeillaiſe?"

„Ich will ſie dem Publikum vorſingen."

„Können Sie denn überhaupt ſingen?"

„Bewahre, es ſchadet aber nichts. Ich habe etwas ausgeſonnen, eine Art Melopöe, eine Geſangſprache, Sie ſollen es hören; beſuchen Sie mich heute Abend zum Souper, nur zwei oder drei vertraute Perſonen werden zugegen ſein. Und dann ſagen Sie mir offen, was Sie davon denken. Und geht es gut, ſo..."

„So zeige ich an, daß Fräulein Rachel auf dem Théâtre français die Marſeillaiſe vortragen wird."

„Glauben Sie, daß Sie damit Einnahme machen werden, jetzt, wo kein Menſch in's Theater geht?"

„Wir wollen es ſehen", antwortete Lockroy.

Am Abend, im geheimen Komité, wurde die Marſeillaiſe zum erſten Male vorgetragen. Rachel erſchien in rother Toga, das bonnet rouge der Republik auf dem Kopfe, mit aufgelöſtem, geſpenſterhaft ſchwarzem Haare, mit funkelndem Auge, das friſch entfaltete blutige Banner der Republik in erhobener Hand, und trug zum Schrecken und Entſetzen der Anweſenden den mörderiſchen Freiheitsgeſang von Rouget de l'Isle vor. Halb ſprach ſie ihn, halb ſang ſie ihn, es war etwas Unglaubliches, nie Dageweſenes; es war eine lyro-dramatiſche Geſangſprache, die nie ein menſchliches Ohr vernommen; die Kraft der ſcharfen Betonung und die gewaltige Macht des Ausdrucks verbanden ſich myſtiſch und ſchaurig mit der kaum angedeuteten Tonalität. Und es war im Jahre 1848.

Der Erfolg war übermenſchlich. „Es iſt eine unerreichte Meiſterleiſtung" — darüber waren alle Anweſenden einig.

Aber es erhob ſich die Stimme ihres guten Orakels, ihres getreuen Freundes, der ſie nie verlaſſen hatte, und er machte ihr weiſe Vorſtellungen über die Enormität des beabſichtigten Unternehmens. Jules Janin erinnerte ſeinen Schützling daran, daß es ſich für ſie nicht ziemte, in den königlichen Gewölben des Théâtre français dieſe ſchrecklich-ſchöne Hymne anzuſtimmen. War ſie nicht von dem vertriebenen König Louis Philippe auf das liebevollſte und gnädigſte behandelt worden? Verließen nicht die gekrönten Häupter in anderen Ländern gern ihre Höhe, um zur Tragödin herabzuſteigen, um ihr, nicht als gebieteriſcher Fürſt, nein, als unterthäniger Bewunderer freundlich die Hand zu drücken? War nicht der Kaiſer Nikolaus mit ihr umgegangen, wie ein Vater mit ſeiner Tochter? Er hatte ſie ermuthigt, geehrt, ihr Beifall geſpendet. Ja, er hatte mehr gethan, er hatte ſie freundlich

eingeladen, und als er ihr eines Tages bei dem kunſtſinnigſten und wiſſenſchaftlich gebildetſten Monarchen begegnete, bei Friedrich Wilhelm IV., hatte er vertraulich zu Fräul. Rachel geſagt: „Nun, ich erwarte Sie bald in St. Petersburg.“ Als ſie dort ankam, ward ſie wie eine Königin empfangen. Lateiniſche Verſe wurden ihr zu Ehren gedichtet und, als ſie die Bibliothek betrat, von dem Direktor ehrfurchtsvoll überreicht.*)

Eine ſo bevorzugte Künſtlerin, ſagt Jauin, hätte die Marſeillaiſe nicht ſingen dürfen. Weshalb wollte die Unvorſichtige ihre reine Kunſt mit dieſen gefahrvollen Tönen vermiſchen? Weshalb den Straßentumult in das Haus Molières ziehen? Wenn die Marſeillaiſe zu dieſer Stunde gefahrlos war, weshalb dann dieſes kindiſche Spiel? Konnte ſie aber noch wirken, brachte ſie über Leichenhaufen den Fäulnißgeruch einer vergangenen Schreckenszeit in die unruhig bewegten Tage von 1848, wie konnte ſie, die junge und ſchöne, geliebte und verehrte Künſtlerin, die ſich an den gaſtlichen Tafeln aller europäiſchen Fürſten niedergeſetzt hatte, in London, in Brüſſel, im Haag, in Paris, in Berlin, in Wien, in Turin, in Petersburg, wie eine Königin liebevoll und ehrfurchtsvoll aufgenommen war, das Straßengeheul der Meuterei anſtimmen? Genügte ihr nicht die Tragödie, die ſchmerzvolle, erzürnte, leidenſchaftliche, rachſüchtige? genügte ihr nicht die

*) In dieſem Gedichte heißt es u. A.:

Dic, age, Melpomene, tragicis innixa cothurnis,
Ipsa ne nos fallis Rachelae ora ferens?
O quam magna fuit dictis, quam magna tacendo
Phaedra animum fractum, libera morte levans!
Qui furor Hermionem cepit dolor atque superbus
Teque, Camilla, pio conjuge cassa tuo!
Tot linguae, quot membra movet; mirabilis ars est
Quae facit articulos ore silente loqui!

Summ. artis summus admirator
Ch. Fr. Walther.

Petropoli, d. 14. Januar. 1854.

Freiheit und der Stolz der großen römiſchen Republik, und mußte ſie in die furchtbaren Saiten greifen, die von dem ächzenden Schmerzensſchrei der Guillotine ertönten?

„Glauben Sie mir", ſprach der Freund zur Tragödin, „widerſtehen Sie der Verſuchung und verlaſſen Sie nicht das Ehrenfeld der Tragödie. Ich weiß nicht, ob das Theater der Marſeillaiſe bedarf, um zu leben, aber ich glaube ſicher, daß Sie leben werden, ohne die Marſeillaiſe zu ſingen."

Der freundſchaftliche Rath wurde nicht beachtet. Sie war entſchloſſen, die Marſeillaiſe zu ſingen, und drei Tage ſpäter, nach einer ſtürmiſch bewegten Vorſtellung von „Lucrèce", konnte man, als die „Rächerin" herausgerufen wurde, auf einer Bank des römiſchen Forums die abſichtlich vergeſſene Trikolore Frankreichs erblicken und ſtaunen, wie plötzlich Fräulein Rachel die Fahne ergriff und mit finſterem, feurigen Blicke die unerbittliche Melopöe, die ſchreckliche, ſchallende Hymne anſtimmte. Es war eine Muſe, eine Furie. Ein Kind des Pindar, eine Tochter des Rouget de l'Isle. Ihr hättet das Volk ſehen ſollen, ſchreibt Janin, außer ſich vor Schrecken, faſſungslos, mit weitgeöffnetem Munde, das auf den Fluch lauſchte, welchen dieſelbe Stimme ausſprach, die ſonſt in göttlicher Weiſe die Liebe des Racine, die Größe des Corneille vortrug. Wir erinnerten uns in dieſem Augenblicke an den Gießbach, von dem Horaz ſpricht, wenn der Strom, durch Gewitterfluthen gewachſen, ſchäumend und brauſend über ſein Bett hinaustritt, und heulend in den unermeßlichen Abgrund ſtürzt.*)

Es war ſchön und ſchrecklich; man ſchauderte und zitterte, und ein heroiſches Fieber durchrieſelte alle Gemüther. Ja,

---

*) Monte decurrens volut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas
Fervet, immensusque ruit profundo
Pindarus ore.

ſiehe Janin: „Rachel et la tragédie", XXXIII. 461/472.

ſie verbarg in den Falten ihres Mantels Krieg oder Frieden der Welt. Nichts vermochte die Heldin auf ihrer gefahrvollen Bahn aufzuhalten, weder die Befürchtungen noch die Bewunderung, weder der Lärm der Gegenwart noch der Wiederhall der Vergangenheit.

Es wirft ein eigenthümliches Streiflicht auf die damalige Zeit, wenn man erfährt, daß die Regierung aus dieſem Erfolge politiſches Kapital machte. Fräulein Rachel erhielt in der That von Regierungswegen die wohl gänzlich unbekannte Miſſion, durch den Vortrag der Marſeillaiſe die Republik in der Provinz zu populariſiren!

Das iſt keine Vermuthung, das iſt eine ſonderbare, ruhige, unwiderlegbare Thatſache, die aus nachfolgendem Zeitungsauszuge, wie aus dem offiziellen Briefe des Herrn Elias Regnault klar und unzweideutig hervorgeht. Ich theile nachſtehend aus der Gerichtszeitung „le Droit" vom 1. April 1849 in wortgetreuer Ueberſetzung den Bericht über den Prozeß mit, welcher zwiſchen dem Vater des Fräulein Rachel, Herrn Felix, und dem Theater-Direktor in Lyon, Herrn Legault, verhandelt wurde:

„Appellationsgerichtshof von Lyon",

vierte Kammer.

Audienz vom 27. März 1849.

Präſident Herr Acher.

„Man erinnert ſich des Erfolges, den Fräulein Rachel durch den Vortrag der Marſeillaiſe auf dem Theater der Republik*) in den erſten Monaten, welche der Februar-Revolution folgten, errang. Ganz Paris wollte in dieſer neuen Schöpfung ihres Talentes die berühmte Tragödin hören und ſehen. Herr Felix, der Vater, hatte den Gedanken, dieſen Erfolg dadurch zu verlängern, daß er in den Haupt-

*) Théâtre français.

ſtädten der Provinz derartige Vorſtellungen organiſirte. Die Idee, in den Departements die brennenden Strophen der patriotiſchen Hymne vorzutragen, mußte eben ſowohl eine glückliche Spekulation ſein, wie gleichzeitig ein treffliches Mittel für republikaniſche Propaganda. Herr Felix theilte ſeine Abſicht dem damaligen Miniſter des Innern, dem Bürger Ledru-Rollin mit, welcher dieſelbe billigte und deren Ausführungen zu begünſtigen verſprach. Ein Zirkularſchreiben, welches an die Direktoren der verſchiedenen Provinzialtheater von Herrn Elias Regnault, interimiſtiſch mit der Leitung der Theater- und Buchhandels-Angelegenheiten im Miniſterium des Innern betraut, gerichtet wurde, empfahl dieſen an, die Bürgerin Rachel gut aufzunehmen und ihr bei ihren Vorſtellungen wirkſamen Beiſtand zu leiſten.

Dieſes Rundſchreiben war folgendermaßen abgefaßt:

Kabinet des Miniſters des Innern.

Paris, 23. April 1848.

Bürger Direktor!

Der Bürger Raphael Felix *) hat eine Schauſpielergeſellſchaft vereinigt, mit welcher er mehrere Departements von Frankreich zu durchziehen gedenkt. Seine Abſicht iſt, daſelbſt die Meiſterwerke unſerer Bühne zur Aufführung zu bringen, und er wird natürlich der Bürgerin Rachel die Hauptrollen übergeben; die Bürgerin Rachel hatte aber im Auslande bedeutende und einträglichere Engagements angenommen, dieſelben aber gebrochen, um in Frankreich bleiben zu können. Die Ergebenheit, welche ſie für die Republik in Paris durch ihre wundervolle Schöpfung (sic!) der Marſeillaiſe an den Tag gelegt hat, will ſie nun auch auf die Provinz ausdehnen. Der elektriſche Funke der Begeiſterung (électricité), den ſie hier verbreitet hat, muß auch in un-

*) Rachels Bruder.

ſeren Departements eine wunderſame und heilbringende Wirkung ausüben. Im Namen der Kunſt, über welche die Republik ihren mächtigen und gedeihlichen Schutz ausbreiten wird, verlange ich von Ihnen, der Bürgerin Rachel Rechnung zu tragen für ihre Opfer, ihr Hülfe zu leiſten und dem Bürger Raphael Felix für die Vorſtellungen, welche er in Ihrer Stadt zu organiſiren beabſichtigt, alle mögliche Erleichterung zu gewähren.

Gruß und Bruderſchaft!

Der interimiſtiſche Direktor der Theater- und Buchhandels-Angelegenheiten.

Elias Regnault.

Herr Leon Legault, früherer Theater-Direktor von Lyon, wurde durch dies verführeriſche Rundſchreiben angezogen und verſtändigte ſich mit Herrn Felix, Vater, um einige Vorſtellungen mit Fräulein Rachel zu erlangen.

Zuerſt wurde unter den kontrahirenden Theilen ausgemacht, daß die Theater-Direktion von Lyon an die Familie Felix, Vater, Sohn und Tochter die Summe von 4400 Fr. pro Vorſtellung zahlen ſollte. Später erſchrak Herr Legault über dieſe Bedingung und erbat einen neuen Kontrakt, demzufolge die Vorſtellungen des Frl. Rachel auf ihr alleiniges Riſiko veranſtaltet, die Einnahmen ihr ausſchließlich überwieſen werden ſollten, unter der Bedingung, dem Herrn Legault für jede Vorſtellung 1000 Fr. zu zahlen. Bei Kontraktbruch ſollte der kontravenirende Theil den Schadenerſatz von 5000 Fr. zahlen. Im Falle eines Krieges oder eines ungewöhnlichen Nothſtandes würde der Kontrakt ſelbſtverſtändlich keine Gültigkeit mehr haben. Die Ausführung des Kontraktes ſollte vom 25. Juni bis zum 10. Juli (1848) ſtattfinden. Am 22. Juni wurde Fräulein Rachel von Hrn. Legault erwartet. Sie kam aber nicht, und mehrere Tage gingen vorüber. Endlich am 3. Juli entſchuldigte ſich Herr Felix bei Herrn Legault, behauptete, es wäre ein außergewöhn-

licher Nothſtand vorhanden, und erbot ſich, den Vertrag mit gewiſſen Modifikationen auszuführen. Herr Legault lehnte dieſen Vorſchlag ab und belangte Herrn Felix beim Handelstribunal; am 12. Juli 1848 wurde Herr Felix als kontraktbrüchig zu 1200 Fr. Schadenerſatz verurtheilt. Herr Felix ſowohl wie Herr Legault legten gegen das Urtheil Berufung ein.

Nachdem der Gerichtshof Maître Peyrony für Herrn Felix und Maître Daltas für Herrn Legault gehört hatte, änderte er das Urtheil in erſter Inſtanz zu Gunſten des Herrn Legault dahin ab, Felix, Vater und Sohn, auf alle Rechtswege, auch durch Körperhaft zu zwingen, an Herrn Legault die Summe von 5000 Fr. Schadenerſatz mit den Zinſen zu zahlen, und verurtheilte ſie außerdem in die Koſten.

Die 5000 Franken waren ſchnell wieder verdient; Fräulein Rachel machte die Republik populär, durchzog ganz Südfrankreich, Toulouſe, Montpellier, Nimes, Arles, Aix, Marſeille, und die irrende Melpomene gab in 23 Tagen nicht weniger, denn 23 Vorſtellungen, — und welche Vorſtellungen! die größten fünfaktigen Tragödien jeden Abend und obenein auch noch die Marſeillaiſe. Ermüdet, bereichert und von den Behörden beglückwünſcht, kehrte ſie nach Paris zurück.

* * *

Haben wir bis jetzt Rachel nur in ihrer Bedeutung als Künſtlerin und nur ihr Leben als Künſtlerin in's Auge gefaßt, ſo wird es mir, bevor ich zu dem traurigen Kapitel ihres Todes übergehe, wohl geſtattet ſein, auch über ihre Weiblichkeit Einiges zu ſagen. Man glaube nicht, daß ich die Schwierigkeiten dieſer delikaten Aufgabe unterſchätzen könnte. Vor einigen Jahren würde ich wahrlich dieſe Arbeit gar nicht unternommen haben, aber heute fühle ich, daß ich frei und unbehindert offen ausſprechen kann, was ich weiß und was ich als wahr anzunehmen begründete Urſache habe.

Stehen wir doch, obſchon uns nur wenige Jahre von dem Todestage der größten Tragödin trennen, jetzt ſchon einer ganz abgeſchloſſenen und abgethanen Vergangenheit gegenüber, die die geſchichtliche Wahrheit vertragen kann. Und übrigens gewährt es uns ja immer — ob aus ſchnöder Neugier oder wirklichem Intereſſe, ich will es dahingeſtellt ſein laſſen — eine unleugbare Befriedigung, den Verdienſten und Größen, welche die laſtende Dornenkrone der Berühmtheit trugen, näher rücken zu können, ſie in der Intimität, wo ſie die Größe abgelegt und als ſchlichte Menſchen mit uns auf unſerm Boden ſtehen, zu beobachten, zu belauſchen, ihren geheimſten Neigungen nachzuforſchen und zu folgen. Erfahren wir aus ihren eigenen Aufzeichnungen oder aus dem Munde ihrer Vertrauten, in welchen Kreiſen ſie ſich wahrhaft glücklich fühlten, womit ſie ſich vorzugsweiſe beſchäftigten, welche verborgenen Freuden und Leiden ihr Herz bewegten, ſo bilden wir uns ein, gleichſam ein Anrecht auch auf ihre Freundſchaft erlangt zu haben.

So bitter wir bisweilen auch unſere ſchlecht angebrachte Wißbegier bereuen und ſo oft wir uns auch überführen müſſen, daß hinter der künſtleriſchen Größe bisweilen eine gar klägliche, winzige kleinliche Menſchlichkeit ſteckt, daß Börne nicht ganz Unrecht hatte, als er behauptete, es gebe überhaupt keinen großen Mann in den Augen ſeines Kammerdieners, und daß beſonders das aufmerkſamere Betrachten der Theatergrößen ein mißliches Ding iſt, weil Bühnengrößen und Couliſſen niemals in allzugroßer Nähe betrachtet werden ſollen — trotzdem laſſen wir uns bei einer nächſten Gelegenheit wieder in die alte Falle locken. Der Schaden hat uns nicht klug gemacht, die Enttäuſchung hat uns nichts gelehrt.

Enttäuſchung! Unglücklicher Weiſe kann dies leidige Wort auch aus der nachſtehenden Skizze nicht ganz und gar geſtrichen werden.

Einige charakteriſtiſche Züge werden dies zur Genüge beweiſen. Dieſelben finden ſich in verſchiedenen biographiſchen Aufſätzen über Rachel und in den flüchtigen, aber höchſt intereſſanten Aufzeichnungen (Mademoiselle Rachel. Le Pour et le Contre, 7. Januar 1858) eines zuverläſſigen Gewährsmannes, des jüngſt verſtorbenen Feuilletoniſten Jules Lecomte, der ſich der beſonderen Freundſchaft dieſer berühmten Künſtlerin zu erfreuen hatte.

Mit ihrem hervorragenden Geiſte und Talente verband Rachel auch eine ſehr unangenehme Eigenſchaft, für die leider nur allzuthatkräftige Beweisſtücke vorliegen. Fräulein Rachel nahm gern viel Geld ein und trennte ſich nicht gern davon. Ihre Uneigennützigkeit hielt mit ihrem Talente nicht gleichen Schritt. Seit ihrem erſten Erfolge auf dem Théâtre français war ihr ganzes Leben mit Streitereien über die Frage ausgefüllt, in der, nach Hanſemann's treffender Bemerkung, die Gemüthlichkeit aufhört. Sie pochte auf ihre Unentbehrlichkeit, und das Théâtre français mußte dieſe Gewißheit mit ſeinen beſten Blutstropfen bezahlen. Dieſe beſtändigen Zerwürfniſſe mit dem Direktorium wegen der leidigen Geldfrage haben auch mehr als einmal den Enthuſiasmus des Publikums bei ihrem Wiederauftreten niedergeſchlagen.

Noch als minorennes Kind hatte Rachel, Dank der Geſchicklichkeit ihres Vaters, ihr Gehalt — Spielgeld und dreimonatlicher Urlaub nicht inbegriffen — auf 4000, dann auf 8000, dann auf 20,000 Franken ſteigen ſehen. Mit ihrer Majorennität ſteigerten ſich auch ihre Anſprüche; das Théâtre français mußte ihr Gehalt erhöhen, ihren Urlaub verlängern, ſie erhielt 42,000 Franken feſtes Gehalt, ihre Gaſtvorſtellungen in der Provinz und im Auslande brachten ihr, niedrig gegriffen, 200,000 Franken ein und die Schwindſucht obenein.

Während ihres Urlaubs im Jahre 1849 gab ſie innerhalb 90 Tagen in 34 verſchiedenen Städten 74 fünfaktige

Tragödien! In Orleans 3, Tours 2, Poitiers 2, Niort 1, La Rochelle 2, Saintes 2, Cognac 2, Angoulême 4, Périgueux 2, Libourne 2, Mont-de-Marsan 1, Bayonne 4, Pau 2, Tarbes 2, Bagnères 1, Auch 2, Toulouse 4, Narbonne 1, Perpignan 4, Carcassone 2, Cahors 2, Aurillac 2, Clermont 2, Moulins 2, Nevers 1, Bourges 1, Blois 2, Le Mans 2, Laval 2, Rennes 2, Saint-Malo 1, Jersey 3, Guernesey 2, Caen 5 Vorstellungen, in 34 Städten zusammen 74 Vorstellungen!

Man verfolge auf der Landkarte die Strecke, welche die den schnöden Mammon leider nicht genug verachtende Künstlerin in diesem fürchterlichen Jahre durchlaufen hat, man bedenke die Strapazen, die sie ausgehalten, und man wird sehen, welche Hand die kaum aufgeblühte Blume mitten im Sommer gebrochen hat. „Welcher Weg! welche Ermattung!! aber welche Mitgift!!!“ schrieb sie an einen Pariser Freund. Freilich eine schöne Mitgift, aber wozu hat sie ihr genützt? Bei einem geregelten, einfachen Leben würde sie uns noch heute in voller Blüthe erhalten sein. Sie wäre jetzt so alt, wie Jenny Lind, die noch vor ganz kurzer Zeit das entzückte Publikum des niederrheinischen Musikfestes enthusiasmirte und hoffentlich bald wieder enthusiasmiren wird. Die edle Augusta Crelinger, an der die verheerende Zeit wirkungslos und lächelnd vorüber geschwebt zu sein scheint, könnte bequem ihre Mutter sein. Und warf man ihr die unsinnigen Reisen, die sündhaften Ermüdungen, die sie sich auferlegte, vor, so erwiederte sie: „Auf Reisen erhole ich mich mehr, als ich mich ermüde; die Bewegung, die Aufregung verjagen die schlechte Stimmung, die bösen Gedanken und niedere Triebe.“

Es war eine eitle Entschuldigung; ihre Gier nach weltlichem Besitz — das ist die brutale, ungeschminkte Wahrheit — hat sich auf unverantwortliche Weise an ihrem gött-

lichen Talente verſündigt. Die nach Reichthum lechzende Natur hat die Künſtlerin erdroſſelt.

Im Jahre 1853 brachte ſie ihren Urlaub in Rußland zu, wofür ihr die Petersburger Intendanz 400,000 Fr. und der ſie begleitenden Geſellſchaft 100,000 Fr. bewilligte. Aber Jenny Lind's Dollar-Ernte in Amerika ließ die nimmerſättliche Künſtlerin nicht ruhen. Sie ließ die Wiege ihres Ruhms, das Théâtre français, im Stich, und ſegelte (1855) mit einer unter der Leitung ihres Bruders Raphael ſtehenden Geſellſchaft hinüber in das proſaiſche Land der Baumwolle und der Yankees. Barnum ſtand ihr nicht zur Seite, und ſchwach und gebrochen, wie ſie ſchon war, ſah ſie das Unternehmen, von dem ſie ſich ſo große und beſonders ſo einträgliche Erfolge verſprochen hatte, gänzlich ſcheitern.

Da ich gerade von Geld ſpreche, will ich hier einige Summen aufführen, die das Publikum für dieſe Künſtlerin gezahlt hat. Das authentiſche Total der Einnahmen, welche das Théâtre français allein mit dieſer berühmten Frau realiſirt hat, beträgt 4,394,231 Franken. Wenn man hierzu noch die Vorſtellungen im Auslande rechnet, ſo kann man ohne Uebertreibung dieſe Summe verdreifachen und demnach die Abgabe, welche die allgemeine Bewunderung oder Neugier dieſer großen Künſtlerin gezahlt hat, auf ungefähr 13,000,000 Franken veranſchlagen. — Zwei dieſer vom kunſtſinnigen Publikum geſpendeten Millionen hat Fräulein Rachel ihren Erben, ihren beiden Söhnen hinterlaſſen.

Rachel liebte dieſe beiden Kinder, Alexander und Gabriel, auf das Zärtlichſte. Stets ſpricht ein edles und liebendes Mutterherz aus den Briefen an ihre Söhne, und dieſe Briefe bilden einen ganz merkwürdigen Kontraſt zu ihrer übrigen, freundſchaftlichen und gemüthlichen Korreſpondenz, die gar nicht von derſelben Perſon herzurühren ſcheint. Aus allen Zeilen, die ſie an ihre Freunde und Bekannte gerichtet

hat, lacht uns eine glückliche, joviale, unruhige, geniale und leichtſinnige Künſtlerin entgegen und ſelbſt in den letzten ſchwermüthigen Zeiten ihrer Krankheit hat die loſe Hand das fidele Witzeln noch nicht verlernt. Unter dem Aechzen der beklommenen Bruſt kichert noch der Schalk, der kleine „Pierrot", wie Rachel in ihren jungen Jahren ihrer ausgelaſſenen Jugendſtreiche halber genannt wurde.

Dieſe Briefe ſind ſammt und ſonders in einem wenig korrekten, mit Barbarismen und orthographiſchen Fehlern reich verzierten, aber ſehr lebhaften, geiſtreichen und witzigen Franzöſiſch geſchrieben. Es iſt das Bühnen-Künſtlerargot einer berühmten und bewunderten Frau; ſie wußte übrigens ſehr wohl, daß ſie der Akademie keine Konkurrenz machte, und war ſogar mit Recht ſtolz auf ihre unfranzöſiſche Originalität. Eines Tages hatte ſie an den Miniſter des Innern (damals Baroche) ein Dankesſchreiben zu richten, das ſie, bevor ſie es abſandte, ihrem befreundeten Direktor Arſène Houſſaye zur Durchſicht vorlegte. Houſſaye gab ihr den freundſchaftlichen Rath, den Brief getroſt noch einmal abzuſchreiben: er wimmelte von orthographiſchen Fehlern. „Ach was!" rief Rachel aus, „laſſen Sie ſich darüber keine grauen Haare wachſen; ſo ſieht der Miniſter auf den erſten Blick, daß ich's mit meinem Briefe aufrichtig gemeint habe."

An ihre Familie dahingegen, an ihre Kinder und Geſchwiſter ſchreibt ſie ruhig, gemeſſen und korrekter; während dort ein witziger Verſtand das große Wort führt, zeigt ſich hier in rührender Einfachheit ein ſchönes Gemüth; dort dominirt der Kopf und hier das Herz.

Ich will hier gleich einige ihrer Briefe an ihre Familie einſchalten, die das Geſagte beſſer veranſchaulichen werden:

Rachel an ihren Sohn Alexander.

Mein liebes Kind!

Wie geht es Dir und wie dem kleinen Gabriel? Schreibe mir, daß Ihr Euch beide wohl befindet und daß man mit

meinen Kindern zufrieden ist, dann kannst Du sicher sein, daß ich mich auf meiner ganzen Reise auch wohl befinden werde. Heute Abend gebe ich meine vierte Vorstellung in London. Am 8. bin ich mit den sechs versprochenen Abenden fertig.

Ich hoffe, mein lieber, kleiner Alexander, daß, während Deine kleine Mutter Lorbeeren und Dollars in Amerika erntet, Du auch junge Lorbeeren bei dem nächsten Examen pflücken wirst. Denke nur daran, wie ich mich jedesmal darüber freuen werde, wenn ich gute Nachrichten von Dir erhalte. Gabriel ist noch zu klein, um ihm Studien anzuempfehlen; aber hoffentlich wird die Reihe auch an ihn kommen. Großmama reist nach Paris zurück, sobald wir hier das Schiff, das uns nach Amerika bringen soll, betreten haben. Sie wird Euch allen Beiden Nachrichten und die zärtlichsten Küsse von mir überbringen.

Euer Mamachen, das Euch recht innig liebt,

Rachel.

* * *

Rachel an ihren Sohn Gabriel.

Mein lieber kleiner Gabri!

Du bedauerst so lebhaft in Deinem Briefe vom 13. September, mir nicht öfter geschrieben zu haben, daß es mich sehr gerührt hat. Für die Zukunft bin ich nun ganz beruhigt. Ich werde häufig Briefe von meinem Sohne erhalten und habe auf diese Weise viel angenehme Stunden in Aussicht. Ich befinde mich immer besser, Dank der fortdauernden Hitze dieses wohlthätigen Klima's. Denke Dir, Du kleiner Kerl, ich bin hier auf einem kleinen, reizenden Schiffe, wo ich alles, was ich brauche, habe. Es ist so bequem, daß ich mitunter denke, ich wäre zu Hause, in der Rue Trudon. Heute ist Windstille. Seit heute Morgen stehen wir still auf dem schönen Flusse, den man den Nil

nennt. Wir ſind mitten im Winter, und dabei haben wir ſo ſchönes Wetter, daß ich mein Kleid habe ausziehen müſſen, um Dir bequem ſchreiben zu können. Mein ganzer Anzug beſteht aus einem Nachtkleide und einem leichten Unterrocke. So ſitze ich auf meinem Bettchen, in meinem Zimmerchen, bei offenem Fenſter.

Der Nil iſt wie ein See, kein Windzug kräuſelt ſeinen Spiegel, die Sonne, der es gewaltig heiß zu ſein ſcheint, badet ihre Strahlen im Fluſſe. Das gibt dem unermeßlichen Waſſerteppich tauſend bunte Farben. Es iſt ein herrliches Bild der Natur. Ich athme mit voller Lunge die belebende Luft von Aegypten ein, ich huſte freilich noch immer; aber anſtatt es mich ſchwächen ſollte, werde ich ſtark dabei. Mein Appetit iſt regelmäßig gut; meine Nächte ſind beſſer. Heute Abend habe ich noch Fieber, es wechſelt zwiſchen 84 und 92 Pulsſchlägen. Der Arzt bleibt ſehr ruhig dabei und gibt mir alle Tage die beſten Berichte über meine Geſundheit. Er ſagt, es ginge mir viel, viel beſſer.

Nun, lieber Gabri, mache es ſo, daß ich bei meiner Rückkehr in Paris ganz und gar glücklich bin. Sei artig und fleißig, ſo daß man mir über Dich dieſelben Noten gibt, die mir der Arzt über meine Geſundheit ausſtellt.

Dein Bruder hat mir vor einiger Zeit einen Brief geſchrieben, in dem er mir viel von ſeinem lieben Bruder Gabri ſpricht. Er ſagt, er ſähe Dich nicht genug. Ich ſchreibe Dir das, weil ich überzeugt bin, daß Du Dich über ſeine Ungeduld, Dich zu ſehen, freuen wirſt. Das wird Dir wieder beweiſen, wie ſehr Dich Dein Bruder liebt.

Auf Wiederſehen, mein ſanftes Kind.

Tauſend Küſſe für die Familie und für unſere wahren Freunde. Ich denke mir, daß es ihnen ein doppeltes Vergnügen machen wird, wenn ich Dich damit beauftrage. Und Du, mein ſanfter Kleiner, komm in mein Herz und nimm alle Zärtlichkeit heraus. Für meine Söhne wird immer

welche wieder wachſen. Es iſt ein unbegrenzter Reichthum, den Gott den kleinen Müttern ſchenkt, die ihre Kinder recht lieb haben. Rachel.

Auf dem Nil bei Kennech, 21. Dezember 1856.

* * *

Es möge hier noch ein Brief Rachels an ihren Bruder, den jetzt noch lebenden Schauſpieler Raphael Felix, folgen, der aus einer früheren Zeit, aus dem Jahre 1843 herrührt. Rachel war damals 23 Jahre alt; ich will dies reizende Schreiben nicht weiter charakteriſiren, da es hier in wortgetreuer Ueberſetzung folgt:

Rachel an ihren Bruder Raphael Felix.

Mein lieber, kleiner, großer Raphael!

Der Grund, der Dich behindert hat, mir früher zu ſchreiben, verdient zu viel Lob, als daß ich darüber empfindlich ſein könnte. Dein gutes Herz, welches Du dem armen Viktor gegenüber gezeigt haſt, hat mich nicht überraſcht, und ich bedauere jetzt ſehr aufrichtig, ihn zurückgeſtoßen zu haben, als er mir ſeine Lage ſchilderte — ich konnte wirklich nicht an ihn glauben. Ich bin noch etwas getröſtet darüber, da die Wohlthat, die er begehrte, doch noch von der Familie kommt. So danke ich Dir für ihn und für mich.

Nun ſage mir, mein liebes Brüderchen, womit beſchäftigſt Du Dich, welches ſind Deine Pläne für die Zukunft; denn Du haſt keine Zeit mehr zu verlieren. Du biſt nun bald ein Mann und weißt gewiß, daß Kleider nicht immer Leute machen. Wenn Dich Dein Beruf, wie ich es vorherſehe, auf die Bretter bringt, ſo verſuche wenigſtens, die Kunſt zu erheben. Gehe gewiſſenhaft zu Werke, nicht um Dir eine Stellung zu bereiten, wie man es mit den jungen Mädchen macht, die aus der Penſion kommen, die man verheirathet, um ihnen das Recht zu geben, anſtatt dreimal, ſechsmal auf dem Ball zu tanzen, ſondern aus Liebe, aus Leidenſchaft für

jene Meiſterwerke, die den Geiſt nähren und das Herz leiten. Mein lieber Kleiner, Du haſt eben einem jungen Menſchen einen zu guten Dienſt erwieſen, als daß ich Dir meine Zufriedenheit nicht noch mit weiteren Rathſchlägen bezeugen ſollte. Das iſt auch ein großer Dienſt, den ich Dir erweiſen kann, und in einem vorgerückteren Alter wirſt Du den Hauptpunkt verſtehen, das Nützliche und Angenehme.

Eine Frau kann zu einer ehrenwerthen, geſchätzten und achtbaren Stellung gelangen, ohne vielleicht jenen Firniß, den die Welt Erziehung nennt, zu beſitzen. Und weißt Du auch weshalb? Weil eine Frau nichts von ihrem Reize verliert, im Gegentheil, wenn ſie in ihrem ganzen Benehmen und in ihrer Sprache eine große Zurückhaltung an den Tag legt; eine Frau antwortet und fragt nicht, ſie eröffnet niemals das Geſpräch, ſondern ſie hört ihm zu. Ihre natürliche Koketterie gibt ihr den Wunſch, ſich zu belehren, ſie behält auch hier und da etwas, und ohne einen feſten Stützpunkt von Hauſe aus gehabt zu haben, nimmt ſie doch bisweilen mit der Zeit jenen Lack an, der für Gebildetſein gehalten werden kann. Bei einem Manne hingegen iſt dies ganz etwas anderes. Alles was die Frau nicht wiſſen kann, wird die erſte Sprache des Mannes, ſein tägliches Bedürfniß. Mit dieſem Bedürfniſſe vermehrt er ſeine Vergnügungen und vermindert ſeine Sorgen. Er vervielfältigt ſeine Freuden und wird außerdem noch für einen geiſtreichen Menſchen gehalten. Siehſt Du, Kleiner, mein Rath iſt gar nicht ſo verächtlich. Denke darüber nach, und wenn die Lehrzeit Dir etwas hart erſcheint, ſo erinnere Dich Deiner Schweſter, die glücklich und ſtolz über Deine Erfolge ſein und Dich von ganzer Seele lieben wird. Hoffentlich haſt Du dieſen Brief nicht zu lang gefunden und wirſt ihn zu Deinem Vergnügen oft wieder leſen, wenn nicht oft, ſo doch einige Male. Ich küſſe Dich recht herzlich.

Lyon, den 7. Juli 1843. Rachel.

* * *

Die Serie ihrer Briefe soll folgendes Schreiben an ihren Freund, den jüngst in Paris verstorbenen Journalisten Jules Lecomte, beschließen:

11. März 1856.

Ich habe von einer guten Anzahl geistreicher Leute sagen hören, es wäre besser, von der Presse schlecht behandelt, als von ihr todtgeschwiegen und vergessen zu werden. Deshalb danke ich Ihnen schön für die Erinnerung, die Sie mir in Ihrem Blatte gewidmet haben. Aber, liebster Freund, weshalb befassen Sie sich denn seit langer Zeit mit Heirathsschnurren (toccades de mariage), die Sie mir anhängen, um mich darüber auszuschelten, und weshalb muthen Sie mir noch heute dies unnütze Ding zu? Ich habe zwei Söhne, die ich anbete; ich bin, nach meinem Geburtsscheine, 32 Jahre alt, 50 Jahr nach meinem Gesichte, wie alt das Uebrige ist, will ich gar nicht sagen. Achtzehn Jahre leidenschaftlicher, wiederausgegrabener Tiraden, wahnsinnige Streifzüge nach allen Welt-Enden, Winter von Moskau und Verrath von Waterloo, das treulose Meer, die undankbare Erde — alles das altert schnell, ein armes kleines Stückchen Weib, wie ich es bin! Aber Gott beschützt die Tapferen, und er scheint eigens für mich ein verstohlenes, allen Geographen unbekanntes Fleckchen Erde erschaffen zu haben, wo ich meine Ermattung, meine Sorgen, mein verfrühtes Alter vergessen kann. Und doch lassen Sie mitten unter die Vögel, die auf meinen Zweigen hüpfen, die mir liebe kleine Lieder von der Wiederkehr singen, von meiner unwahrscheinlichen Wiederkehr und von der des Frühlings, Ihre häßliche Ente steigen!

Wäre ich in Amerika gestorben, so würden gerade Sie (o ich bin dessen ganz gewiß!) der Erste gewesen sein, der mir eines Ihrer wärmsten, Ihres Geistes und Ihres Herzens würdigen Feuilletons gewidmet hätte. Weil ich nun auf wunderbare Weise wieder auferstanden bin, weil ich hoffen darf, Sie wieder zu sehen, Ihnen, wie einem alten Freunde

die Hand zu drücken, deshalb ſagen Sie ſich: „Sie lebt! Gottlob! Nun wollen wir ſie gehörig necken!“ Und da haben Sie ſich denn gleich daran gemacht, meine zu empfindlichen Nerven zu irritiren, und die Leute auf Koſten der armen, kleinen Rachel zu unterhalten! Ein ſchöner Triumph für Ihren Witz, als ob es ihm an andern armen Opfern fehlte! Sollten Sie ſich ſo gegen ein armes Weſen benehmen, das wahr und wahrhaftig aus der andern Welt zurückkehrt? Hören Sie, ſeien Sie vernünftig, gerecht und gut! Bereuen Sie ſchnell Ihre eingewurzelten Häuſeleien über mich, armſeliges Ding, damit ich Ihnen auch verzeihen kann . . . noch einmal, und damit ich die Hoffnung hegen darf, Sie bald in Paris oder auf dem Lande wiederzuſehen.

Beim Jupiter! Ich finde mich außerordentlich liebenswürdig und nett, ſo mit Ihnen zu verfahren, denn dieſer Brief iſt ganz gewiß nicht von der großen Tragödin geſchrieben, ſondern von einem guten Burſchen, der ſich nennt

Rachel.

* * *

Ich habe oben auf eine Eigenthümlichkeit in Rachel's Charakter aufmerkſam gemacht, auf ihre unwiderſtehliche Sucht, Geld zu ſammeln und, obwohl ſie vor großen Luxusausgaben nicht zurückſchreckte, in gewiſſen Kleinigkeiten eine übertrieben ängſtliche Sparſamkeit an den Tag zu legen; zum Belege hierfür will ich noch folgende authentiſche Geſchichte nacherzählen, über die ihrer Zeit in Paris weidlich geſpöttelt und herzlich gelacht wurde.

Eines Tages gab ſie ein großes Diner, zu dem der vor einigen Jahren in Neapel verſtorbene Herzog von San Teodore, der Prinz von Walderer, verſchiedene Marquis, mehrere Akademiker, Scribe, Auber, der Herzog von Noailles, Emil Augier, Ponſard und verſchiedene Freunde geladen waren. Vormittags holte ſie einen ihr befreundeten Kritiker im Wa-

gen ab, und bat ihn, ihr zu helfen, um ein feines Deſſert auszuſuchen. Man fuhr bei dem erſten Delikateſſenhändler, Chevet, vor und verlangte die ſchönſten und koſtbarſten Früchte, die er im Laden hatte. Sie traf eine Auswahl und wollte gerade den Laden verlaſſen, als der Beſitzer ſie fragte, ob ſie nicht eine Ananas zur Garnirung des Tiſches begehrte.

„Wie viel koſtet die Ananas?“

„Siebenzig Franken.“

Es war im Jahre 1849, man gab wenig Feſteſſen und die Ananas, die aus den Antillen kamen, waren ſehr ſelten.

„Das iſt zu theuer ... aber — könnten Sie mir dieſelbe vielleicht vermiethen?“

Chevet lachte, aber willigte ein.

Das Diner am Abend war großartig. Beim Deſſert ſtrahlte die Ananas im Glanze ihrer exotiſchen Herrlichkeit. Die Weine waren vortrefflich, das Geſpräch belebte ſich, man ſtieß an und war heiter und guter Dinge. Der Kritiker, der neben dem Herzog von San Teodore ſaß, raunte dieſem in's Ohr: „Sehen Sie 'mal die ſchöne Ananas.“

„Potztauſend! die hätten wir ja beinahe ganz vergeſſen. Dem Uebel kann noch abgeholfen werden.“

„Verſuchen Sie Ihr Heil“, ermuthigte der Kritiker. Der Herzog ſteht auf, und mit einem großen ſcharfen Meſſer bewaffnet, den einen Arm auf den Tiſch geſtützt, ſtreckt er den andern aus und verſetzt einen tiefen Schnitt in die ſchöne Frucht. Fräulein Rachel ſieht den tödtlichen Streich, der ſie trifft, wie ein tragiſcher Dolchſtoß. Ein Schrei ſchmerzlicher Enttäuſchung dringt aus ihrer Bruſt. Sie wirft dem Herzog einen Blick aus dem fünften Akte zu und kneift die Lippen zuſammen.

„Hat Fräulein Rachel eine Ananas in der Bruſt?“ fragte Ponſard. Nichts konnte ſie an jenem Abend wieder in gute Laune verſetzen. Es war doch gerade kein Geiz, denn das Diner koſtete 1200 Franken. Es war etwas Nervöſes, et-

was ihrer Race Angeborenes, das ſich nicht erklären läßt und übrigens auch ſattſam bekannt iſt.

Noch ein anderes Beiſpiel:

Jedesmal, wenn ſie mehr als zweimal in der Woche die Bühne betrat, erhielt ſie außer ihrer gewöhnlichen Gage die Summe von 500 Franken. An dem Todestage Molière's gibt das Théâtre français jedesmal den „Kranken in der Einbildung", Molière's letztes Stück, in dem er bekanntlich bei dem 2ten „Juro!" in der Zeremonie von dem Bruſtkrampfe befallen wurde, der Frankreich wenige Stunden darauf ſeines größten Dichters berauben ſollte. Zur Erinnerung an dieſen denkwürdigen Tag wird nun die komiſche Doktor-Zeremonie alle Jahre wiederholt. — Sämmtliche Mitglieder des Théâtre français erſcheinen als Doktoren verkleidet, im rothen, mit Hermelin verbrämten Mantel und mit dem hohen Doktorhute auf dem Kopfe auf den Brettern, werden vom Publikum zu Ehren Molière's applaudirt, ſetzen ſich auf die für ſie errichtete Tribüne und ſtimmen in den ebenſo luſtigen, wie küchenlateiniſchen Chorus der gelehrten Doktores ein. Fräulein Rachel machte es wie ihre Kollegen und ſang mit. Da ſie ſchon zweimal in der Woche geſpielt hatte, beanſpruchte ſie, ohne an Molière zu denken, auch hierfür 500 Franken, und als man ihr dieſe ſpäter nicht mehr bewilligen wollte, erſchien ſie auch nicht mehr an dieſem feſtlichen Tage.

Sie beſaß auch die Eigenthümlichkeit, viele Verſprechungen zu machen und wenig zu halten. Wenn eine Schauſpielerin irgend ein Kleinod, einen Schmuck, einen Ring an ihr bewunderte, ſo hieß es jedesmal: „Gefällt Ihnen das Juwel? Ach, das freut mich. Ich werde für Sie ein Aehnliches anfertigen laſſen. Dieſes hat mir der Herzog N. N. geſchenkt, ich darf mich nicht davon trennen." Man wartete vergeblich darauf.

Hiermit will ich dies unangenehme Kapitel beenden und beſchwichtigend hinzufügen, daß Fräulein Rachel ſich auch in

dieſer Beziehung die ehrenhafteſten Inkonſequenzen zu Schulden kommen ließ, hülfsbedürftige Kameraden unterſtützte und zahlreiche Beweiſe eines wahrhaft edlen, großmüthigen, unintereſſirten Herzens gegeben hat.

* * *

Rachel's Geſundheit hatte durch die übertriebenen Strapazen ſtark gelitten, ſie war entſetzlich abgemagert und beklagte ſich über beſtändige Schlaf- und Appetitloſigkeit. Man ſah das Leiden, aber man wollte es ſich nicht geſtehen. Rachel ſelbſt war mitunter von ihrer Wiedergeneſung vollkommen überzeugt, bald aber verzweifelte ſie ganz und gar und ſagte: „es geht mit mir zu Ende.“ Aber immer kehrte die alte Hoffnung zurück, und bis zur letzten Stunde vertraute ſie noch auf ihre Geneſung. Der Arzt aber ſchüttelte bedenklich mit dem Kopfe und ſprach: „es iſt die Schwindſucht.“

Ihre Reiſe in die neue Welt hatte ſie getödtet. Vielleicht, dies war noch eine letzte Hoffnung, konnte ſie unter der Sonne Aegyptens ihre verlorene Geſundheit wiederfinden. Man ſchickte ſie an die Ufer des Nils nach Cairo, aber ſie fühlte ihre Kräfte immer mehr und mehr ſchwinden und raffte ſich nur noch einmal auf, um ihr geliebtes Paris wieder zu ſehen.

Der Tag, an welchem Fräulein Rachel Paris verlaſſen ſollte, um nun erſt in der Finſterniß des Sarges wieder dahin zurückzukehren, ihr Abſchiedstag graute und er fand ſchon die ſterbende Tragödin wach. Man ſagte ihr, ſie ſolle ſich doch wieder hinlegen, ſich ausruhen, es wäre ja noch gar nicht Zeit zur Abreiſe. Sie begnügte ſich darauf zu antworten, daß Sie ein Gelübde gethan und noch eine Wallfahrt anzutreten habe. Ihre Familie könne ihr auf dem Bahnhof Lebewohl ſagen. Sie ſagte dies mit einer ſolchen Beſtimmtheit, daß Niemand zu widerſprechen wagte.

Als sie sich angekleidet hatte, ließ sie den Wagen vorfahren und raunte dem Kutscher etwas in's Ohr. Sie stieg ein, und der Wagen rollte davon. Er fuhr durch die sonst so menschenbelebten, jetzt so öden Straßen der großen Stadt. Er rollte bei dem Gymnase vorbei, und Rachel wischte den eisigen Morgenhauch von den Scheiben, sah mit ihren großen schwarzen Augen wehmüthig auf das unscheinliche Theater, das sie als Kind zum ersten Mal betreten hatte, und lächelte schmerzlich.

Der Wagen lenkte in die Rue Richelieu ein; vor den Pforten des Théâtre français hielt er an. Der Morgen war feucht, kalt und trübe, die sechste Stunde hatte noch nicht geschlagen, ringsum geräuschlose Stille. Das große Gebäude stand schweigsam da, eine unermeßliche Einsamkeit. Durch den Morgennebel konnte man kaum die geschlossenen Thüren, den öden Balkon, die starken Säulen und das Gemäuer unterscheiden, kaum das kleine Pförtchen, an das das Kind Rachel mit seiner kleinen, magern, vor Hunger und Kälte steifen Hand so oft vergeblich geklopft hatte.

„Da bin ich hineingegangen," sprach die sterbende Künstlerin, „arm und jung, verlassen und zitternd und bebend, als ich zum ersten Mal in „Horace" mein Glück versuchte. Ach, der Saal war so leer! Und doch war es mir, als erzählten mir die ehrwürdigen Gewölbe etwas von den großen, dahin geschiedenen Künstlern, und doch war es mir, als würde ich dereinst hier ein Königreich erobern. Wo sind meine 18 Jahre geblieben? Was ist aus meiner Jugend, aus meiner ersten Liebe, aus meinem ersten Triumphe geworden? Dahin, dahin." —

In dem Schatten des kalten Morgens schwebten vor ihren Augen die alten Tragöden und Tragödinnen vorüber, ihr ganzes Leben vergegenwärtigte sich noch einmal ihren letzten Leiden, sie schluchzte und weinte bitterlich. So fand sie

ein beſorgter Freund vor den Thüren des Théâtre français.*) Im Schritt fuhr der Wagen davon, Rachel bog ſich noch hervor, um noch ein einziges Mal dieſes große Theater zu ſehen, in dem bei ihrer Stimme alles gezittert und geweint hatte.

Ihre letzte Reiſe brachte ſie in ihr Sterbehaus, in die Villa Sardou bei Cannes (Var-Departement), ſie nahm ihre Schweſter Sarah, die ergebenſte und beſte Krankenwärterin, mit.

Kaum verbreitete ſich die Kunde, daß die große Künſtlerin im Sterben liege, ſo kamen von allen Seiten gute Freunde, gute Rathſchläge, gute Arzneien herbei. Nichts war leichter und einfacher, als die ärztlichen Vorſchriften zu befolgen,**) und wäre die große Künſtlerin folgſam geweſen, ſie wäre vielleicht gerettet.

Man verſchrieb ihr Bäder, Orangenblüthe, anſtatt des Kaffee wilde Kaſtanien und Ammenmilch. Man rieth ihr an, es mit der Homöopathie und mit dem Magnetismus zu verſuchen, ſie ſolle eine Leberthrankur gebrauchen. Sie hörte mit wohlwollendem Lächeln die Verordnungen an und befolgte keine derſelben. Sie ſprach wie Mirabeau: „Schlafen.“

Sie nahm ſtarke Doſen von Opium ein und war ſo ruhig und gefaßt, daß, als ein Arzt das Ohr an ihre ſtürmiſch klopfende Bruſt legte, die Kranke ſich mit einer unglaublich komiſchen Geberde über den Jünger Aeskulaps luſtig machte — eine Geberde, die noch aus der Zeit herſtammte, wo man ſie den „Tauſendſaſſa“ nannte. Es war zum Lachen und zum Weinen. Endlich hatte Gott mit ihr und ihrem Leiden Mitleid. Gänzlich gebrochen, von Schlafloſigkeit gemartert, vom Fieber aufgezehrt, hauchte ſie ihr Leben aus, ohne ſich zu beklagen, wie eine Römerin, wie eine Tragödin, als würdiges Kind von Pierre Corneille.

*) Siehe Janin: „Rachel et la tragédie.“

**) Les dernières heures de Mlle. Rachel par M. le docteur Tampier. 1858. Paris,

Der Doktor Tampier, ein Augenzeuge, erzählt folgendermaßen ihre letzten Augenblicke: Sie ſtarb am 3. Januar 1858, 11 Uhr Abends. Der Tod berückte ſie nach und nach, ganz allmälig, wie ein aufziehendes Gewitter den Horizont. Sie hatte ſich darauf vorbereitet und im Voraus die Leichenfeierlichkeiten ſelbſt geregelt. Im letzten Augenblicke hatte der übermäßige Schmerz ihr Geſicht leicht geröthet, und als ſie im Nebenzimmer den ſchauerlichen Todtengeſang der Prieſter Iſraels vernahm, war ſie gar herrlich ſchön, und ihr verſtändiges Auge nahm einen unbeſchreiblichen Ausdruck von inniger Dankbarkeit und zärtlicher Sehnſucht an. Kaum war ſie geſtorben, ſo bedeckte ſich der bisher klare Himmel mit ſchwarzfittigen Wolken. Ein Gewitter brach aus — im Januar! und bei dem fahlen Wiederſchein des Blitzes betrachtete Sarah, ihre Schweſter, und Roſa, ihre treue Dienerin zum letzten Male die dahingeſchiedene Tragödin.

Die Nachricht dieſes frühen Todes erfüllte ganz Frankreich mit unſäglicher Trauer. Das Théâtre français unterbrach ſeine Vorſtellungen, ſeine Königin war in der That geſtorben. „Der vergänglichſte Ruhm iſt der des Theaters, ſchrieb Paul de Saint-Victor, wenn der Komödiant von uns ſcheidet, ſo läßt er von ſeinem Talente nur ſeine Koſtüme in der Garderobe. Stimme, Ausdruck und Geberden, Nichts bleibt von all dem übrig. Umbra! ſteht über dem Mauſoleum einer römiſchen Kirche, dies iſt die Grabſchrift der Wiſſenſchaft. Nihil! antwortet ihm traurig ein benachbartes Grab. Das iſt das Epitaph der Bühnenkunſt. Nichts! Nichts! eine unbeſtimmte Erinnerung, der Qualm des Kronleuchters, Fetzen von einem Theaterzettel, der Wiederhall eines Applauſes. Aber das Angedenken an Rachel bleibt ewig eine Erinnerung an eine dahingeſchwundene Kunſt. Rachel gehört zum Ruhme der Vergangenheit, wie die Säule des zertrümmerten Tempels zur Ruine, und zur Achtung, die ſie einflößt, gehört. Mit ihr iſt die Tragödie geſtorben. Der

Weg, den das Jahrhundert eingeſchlagen hat und der täglich breiter wird, führt unſere Zeit zu den Antipoden des klaſſiſchen Griechenlands. Das Ideal ſchwindet aus der Literatur und beſonders aus dem Theater, das von der poſitiven Nachahmung des realen Lebens eingenommen wird. Die Schönheit, welche Fräulein Rachel vertrat, wird man nur noch in den Bibliotheken und auf den Muſeen finden können. Laßt uns mit frommer und dankbarer Erinnerung das hehre Weib ehren, das die letzte Klage der antiken Muſe modulirt und deren letzte Thräne geweint hat.“

Sie war an einem Sonntag geſtorben, den darauf folgenden Sonnabend wurde ihr doppelter Sarg aus Blei und Nußholz in ihre große Wohnung am Place Royale getragen. Sie ſagte noch wenige Tage vor ihrem Tode, ſie wäre froh, geräumige Zimmer gemiethet zu haben, damit ihre Freunde den Tag ihres Begräbniſſes bequem unterkommen könnten; ihr Hotel wäre zu klein und zu vergoldet, es eigne ſich nicht zur Todesfeier. Von dem Fenſter aus konnte man gegenüber die einſtmals ſo gaſtfreie Schwelle von Viktor Hugo's Wohnung erblicken.

„O Revolution! ruft Janin aus, du brachteſt Thür an Thür den Tod der klaſſiſchen Rachel und die Verbannung des romantiſchen Viktor Hugo.“

Der Begräbnißtag war trübe und regneriſch. Eine unermeßliche ſchweigſame Menſchenmaſſe war herbeigeeilt, alle Freunde der Kunſt und alle großen Künſtler, alle berühmten Namen des heutigen Frankreichs ſchloſſen ſich dem traurigen Zuge an, der ſich durch Kälte und Froſt nach dem Gottesacker Père Lachaiſe bewegte.

Am 22. Dezember 1857 ſchrieb Rachel ihren letzten Brief und datirte ihn vom 1. Januar 1858: „Ich ſetze ein ſpäteres Datum darauf,“ ſagte ſie lächelnd; „es kommt mir vor, als ob ich ſo gezwungen würde, bis dahin zu leben.“

Sie ſtarb in der Nacht vom 3. zum 4. Januar.

2. Viktor Hugo

und seine letzten romantischen Dichtungen. *)

Es liegt mir fern, in den nachfolgenden Zeilen eine ergründende Kritik über Viktor Hugos gesammte schöpferische und gesellschaftliche Wirksamkeit schreiben zu wollen. Nicht den ungestümen Reformator, der mit seiner Vorrede zu „Cromwell" die fest geschlossene Phalanx des Klassizismus durchbrach, nicht den kühnen und genialsten Vertreter der romantischen Richtung in der Lyrik, im Roman und im Drama, nicht den Schöpfer der „Feuilles d'automne" von „Notre Dame de Paris" und „Hernani" — mit einem Worte nicht den Viktor Hugo von 1830, auch nicht den Viktor Hugo von 1848, den Sozialisten, den stolzen Verbannten und rasenden Pamphletschreiber will ich hier besprechen — nur seiner beiden letzten großen Werke, der „Légende des Siècles" und der „Misérables" will ich in möglichster Kürze hier gedenken, aus der Vergangenheit nur das wählen, was zur Bezeichnung der Stellung, die Viktor Hugo für das dichterische Frankreich einnimmt, erforderlich scheint, und dennoch, glaube ich, wird dieser Versuch als ein Beitrag zur Würdigung von Viktor Hugos Gesammtarbeit betrachtet werden können, weil, um einen Ausdruck des Dichters selbst zu gebrauchen, all die verschiedenen Blüthen auf demselben lebenskräftigen wunderlichen Stamm gediehen sind, weil alle, sammt und sonders, die charakteristischen Eigenschaften ihres Ursprungs treu gewahrt haben.

Viktor Hugo's schöpferischer Genius ist eben:

„Toujours la même tige, avec une autre fleur."

---

*) La légende des Siècles. 2 Bände, Paris 1860. Michel Levy. Les Misérables. Roman in 10 Bänden, Brüssel 1862. Lacroix Verboeckhoven & Cie.

Viktor Hugo gehört zu den ſeltenen Menſchen, deren Name kaum ausgeſprochen werden kann, ohne augenblicklich auf enthuſiaſtiſche Verehrung oder unerbittliche Feindſchaft zu ſtoßen. Seit dem Augenblick ſeines erſten Auftretens bis auf die heutige Stunde hat die Leidenſchaft, die dieſer Name überall, wo er nur genannt wird, hervorzurufen weiß, nicht nur nicht nachgelaſſen, ſondern hat ſich wo möglich in den letzten Jahren durch ganz beſondere, von der Literatur unabhängige Umſtände noch geſteigert, und ſo wird denn einer jeden Zeile, die aus Hugo's Feder fließt, augenblicklich eine ganz außerordentliche Bedeutung beigelegt. Daß auch Viktor Hugo einmal etwas Gewöhnliches, Alltägliches ſchreiben könne, das will Niemandem in den Sinn kommen. Die Einen müſſen in ſeinen Schriften ſofort eine nie erreichte Meiſterſchaft erkennen, die Anderen ruhen nicht eher, als bis es ihnen gelungen iſt, in denſelben Schriften eine nie dageweſene Verworfenheit und Ruchloſigkeit nachzuweiſen. Nur in einem Punkte berühren ſich die Extreme: Gegner wie Verehrer betrachten Viktor Hugo als eine außerordentliche, abſonderliche Erſcheinung.

In der That iſt es nicht leicht, einem Hugoſchen Werke gegenüber die Ruhe zu bewahren, die zu einer beſonnenen Beurtheilung deſſelben unumgänglich nothwendig iſt; es iſt nicht leicht, ſeine Licht- und Schattenſeiten in richtigen Verhältniſſen hervortreten zu laſſen; ſich einerſeits vor überſchwänglichem Lobe zu wahren und andererſeits auch vor allzu unbarmherziger Rüge immer auf der Hut zu ſein, denn der Tummelplatz, in dem ſich der Hugoſche Geiſt am wohlſten gefällt, iſt gerade das Bizarre, Abſonderliche, Ungewöhnliche — dort wählt er ſeinen Stoff — und die Mittel, mit denen er dieſen Stoff behandelt, ſind gleichfalls nicht die gewöhnlichen, einfachen, natürlichen. Wie leicht wird man daher bei der Lektüre eines Hugoſchen Werkes von dem Dichter ſelbſt aus dem feſten, ſicheren Geleiſe herausgeriſſen und in

eine fremde Welt verſetzt, die fremde Empfindungen in uns erweckt. Gilt es nun aus dieſen immer wechſelnden, bald wohlthätigen, bald verletzenden Empfindungen einen Schluß zu ziehen und über das Werk in ſeinem Ganzen ein motivirtes Urtheil zu fällen — ſo iſt die Verlegenheit groß. Die Waage ſchwankt unruhig hin und her, ſenkt ſich bald nach rechts, bald nach links, ohne einen wirklichen Ruhepunkt finden zu können. Alles, was wir wiſſen, iſt, daß wir oft entzückt, oft entrüſtet, ſelten, faſt niemals gleichgültig dem Dichter auf ſeinen abenteuerlichen, kecken Streifzügen gefolgt, erſchöpft, verwirrt, betäubt, mit halb trüben, halb heiteren Reiſeerinnerungen an einem ungewiſſen Ziel angelangt ſind und, ohne gerade die Beſchwerden der überſtandenen Fahrt zu beklagen, dennoch wenig Luſt verſpüren, uns noch einmal dieſer gefahrvollen Führung anzuvertrauen.

Verwirren, betäuben, blenden, ermatten — in dieſen vier Worten läßt ſich wohl ziemlich vollſtändig der Eindruck wiedergeben, den die Hugo'ſchen Dichtungen auf den Leſer hervorbringen, und blenden und betäuben ſcheint auch der Zweck zu ſein, den die Hugo'ſche Poeſie verfolgt.

Als Hugo gegen die ſogenannte „klaſſiſche" Schule auftrat, weil er in ihr einen namenloſen, blaſſen und kränkelnden Abklatſch der Antike erkannte, als er mit aufrichtiger, jugendlicher Begeiſterung Leben und Feuer in die Poeſie hineinbringen wollte, glaubte er ſich auch ſchon befähigt und auserſehen, das Werk des Reformators ſelbſt zu vollbringen, und dieſer Irrthum wurde entſcheidend für ſeine geſammte dichteriſche Thätigkeit. Hugo hielt ſich für einen vollkommenen Dichter, er war aber in Wahrheit eine in der Poeſie gerade in ihrer koloſſalen Unvollkommenheit und gleichzeitigen Großartigkeit einzig daſtehende Erſcheinung. Vom wahren Dichter hat Hugo nur das Aeußerliche, dies aber in einer erſtaunlich großen, künſtleriſchen, man kann ſagen, unerreichbaren Weiſe; die Tiefe der Seele, des Gemüths, die

Wahrheit der Empfindung, das Innerliche des Dichters, tritt in ſeinen Dichtungen ſo ſehr in den Hintergrund, und wird durch den äußern Glanz der Farben, durch die Pracht des Ausdrucks, ſo verwiſcht, daß es ganz verſchwindet, wenn es überhaupt vorhanden war. In den äußerlichen Mitteln, in Form, in der Sprache, im „Stile", wie die Franzoſen ſagen, iſt Viktor Hugo ein Künſtler, ein Poet, ſein innerer Gehalt iſt nichtig und gewöhnlich, und erſcheint nur in dem glänzenden Gewande, mit dem der Dichter die Blöße umhüllt, in majeſtätiſcher Grandezza. Die Sprache, die doch nur der Accent, das Organ, der Ausdruck der wahren Poeſie ſein ſoll, iſt bei Viktor Hugo die Poeſie ſelbſt und allein die Poeſie. Was für den Bildhauer der Marmor, was für den Maler die Farben ſind, das iſt für Viktor die Sprache, das Wort. Viktor Hugo iſt kein Dichter, er iſt ein Bildner; ſein Stil iſt plaſtiſch und heißfarbig, er meißelt aus der Sprache Gebilde von erſtaunlichem Relief und verleiht ihnen eine wunderſame Gluth und Pracht der Farbe. Aber hinter dieſem Relief und hinter dieſer Farbenpracht ſteht kein großer Gedanke, keine tiefe Empfindung, und Guſtav Planche übertreibt nicht, wenn er ſagt, daß man in den geſammten lyriſchen Dichtungen Hugo's auch nicht eine Seite finden könne, die einem aufrichtigen Gefühle, einem klar gefaßten Gedanken entſprungen ſei, trotz der wunderbaren Schönheiten im Ausdrucke, die uns faſt in jeder Zeile Viktor Hugos entgegen treten. Sein Herz und ſeine Einbildungskraft ſind botmäßige Vaſallen des bei ihm allgewaltigen Wortes. Wie aus dem Zuſammenſtoß der Kieſel Funken ſprühen, ſagte derſelbe Kritiker einſt in einem Artikel der „Revue des deux Mondes", ſo wollte Hugo aus dem Zuſammenſtoß der Worte das Gefühl und die Empfindung hervorſprühen laſſen. Durch das Murmeln ſeiner harmoniſchen Strophen verleitet, glaubte er, er habe die Poeſie unter das Joch ſeiner Laune gebeugt, und allezeit würde er dieſelbe, ſo bald er nur Luſt habe, zu

ſingen, dienſtfertig und bereit finden, wie die Saiten einer Harfe. Von Beifall berauſcht, flößten ihm die Männer, die ſich die Mühe geben, zu leben, zu fühlen und zu arbeiten, bevor ſie ſich an die Maſſen wenden, die ſich allen Prüfungen der Studien und der Leidenſchaft unterwerfen, bevor ſie aus der Stille des Studierzimmers heraustreten auf den öffentlichen Markt — dieſe ernſten, ſorgenden, wacker arbeitenden Knappen in dem Schacht des heiligen Geiſtes flößten ihm Mitleid ein. Die Folge davon war, daß ſeine in der Form ſo prachtvollen Gedichte eben nur geniale, vollendete Stilübungen geblieben ſind, herrliche Farbenſpiele.

Im Reichthum der Sprache kann weder ein Dichter der Vergangenheit noch irgend ein Dichter der Gegenwart mit Viktor Hugo verglichen werden; aber reiche Leute zeigen gern eine goldſtrotzende Börſe, und Viktor Hugo zeigt zu oft, wie reich er iſt. Ueberhäufte Epitheta, Aufzählungen, die gar kein Ende nehmen, Vergleiche, die allen Ländern, allen Völkern, dem Thier- und Pflanzenreiche, dem Ozean und dem Himmel entlehnt ſind, immer wechſelnde Bilder für ein und denſelben Gegenſtand, berühren uns gar ſeltſam in allen Viktor Hugo'ſchen Werken. Wäre es nicht zu großartig, es wäre wahrhaft lächerlich. Sobald er einfach iſt, ſind ſeine Beſchreibungen prachtvoll, aber nur in den allerſeltenſten Fällen kann ſich Viktor Hugo dazu entſchließen, mit uns auf unſerer ſchlichten Erde zu bleiben. Es iſt dies eben die ſtreng logiſche Konſequenz ſeiner Gedankenarmuth.

„Und wo es an Gedanken fehlt,
Da ſtellt ein Wort zur rechten Zeit ſich ein."

Dieſes Wort fehlt ihm niemals; es gehorcht ihm willig, und auf den erſten Blick hin erſcheint es faſt, als ob der Faden der Inſpiration bei Hugo niemals abriſſe. Aber dies iſt ein Irrthum. Nur die Technik, die Gewalt über die Sprache verſagt dem Dichter nie ihre Dienſte. Unter dem Vorwande einer erhabenen Weltanſchauung, die dem Laien

nicht zugänglich ist, besonders aber weil es ihm peinlich wäre, in schlichtem Französisch verrathen zu müssen, daß seine Gedanken nie recht klar gefaßt sind, daß seine Gefühle und Empfindungen in einem chaotischen Durcheinander in seinem Innern herumwirbeln, setzt sich der große Mann auf den Luftballon dieser ihm nie fehlenden Sprache, und steigt und spricht, und erhebt die Stimme, je mehr er steigt, und steigt so hoch, daß er als schwarzes Pünktchen ganz entschwindet, und spricht so viel, daß er selbst nicht mehr daraus klug wird. Wie oft haben wir Lust, ihm seine eigenen Worte zuzurufen: „Nicht so weit! nicht so hoch! laßt Euch herunter! bleibt ein Mensch, bleibt Adam!“

„Pas si loin! pas si haut! Redescendons. Restons
„L'homme, restons Adam!“

Die schrecklichste Ausgeburt dieses grausenhaften Galimatias, das der Dichter für poetische Inspirationen, Gedankentiefe und philosophische Tiefe gelten lassen möchte, ist gerade sein allerletztes Buch: „William Shakespeare“ überschrieben, das eine zu gründliche Kritik in Deutschland gefunden hat, als daß ich mich veranlaßt fühlen könnte, dieses Werk in eingehender Weise zu besprechen. Einer unserer gediegensten und gelehrtesten jungen Kritiker, Karl Frentzel, schloß seine vortreffliche Besprechung dieser Hugo'schen Schrift mit den Worten: „Auf wenigen Blättern redet ein Dichter, auf hundert andern Polonius. Die hochklingende Phrase tödtet den Inhalt, eine Metapher verdrängt die andere, alle zusammen verschlingen den Gedanken. „Eine Walpurgisnacht“ nannte die „Revue des deux mondes“ in einer kurzen Kritik das Werk; eine Walpurgisnacht — ja, aber eine langweilige, in der nach dem ersten Tanz sich alle Hexen, alte und junge, in weißbärtige, alte Männer verwandeln, und Nestor, der nie enden kann, den Vorsitz führt. Eine Bereicherung der Shakespeare-Literatur ist diese Sammlung von Abhandlungen nicht, den wahren Shakespeare hat Viktor Hugo nie von

Angeſicht zu Angeſicht, er hat ihn immer nur als rieſigen Schatten geſehen."

So hart dieſe Worte auch ſcheinen mögen, Jeder, der auch nur vierzig Seiten von Viktor Hugo's „Shakeſpeare" geleſen, wird dieſelben nicht nur als eine berechtigte, ſondern ſogar ſehr milde Kritik des Werkes betrachten müſſen. Nicht mit der Walpurgisnacht, ſondern mit dem Zauberkatechismus der Hexe möchte ich das Buch vergleichen und faſt bei jedem Satze dem Prediger ohne Ende mit Fauſt's Worten in die Rede fallen:

„Mich dünkt, der Alte ſpricht im Fieber",

aber das Buch iſt nicht zu Ende, und die vielen vollgeſchriebenen Seiten geben uns die troſtloſe Antwort:

„Das iſt noch lange nicht vorüber,
Ich kenn es wohl, ſo klingt das ganze Buch;
Ich habe manche Zeit damit verloren,
Denn ein vollkommener Widerſpruch
Bleibt gleich geheimnißvoll für Kluge wie für Thoren.
Gewöhnlich glaubt der Menſch, wenn er nur Worte hört,
Es müſſe ſich dabei doch auch was denken laſſen."

Gottlob hat Viktor Hugo in ſeinen früheren Werken nicht einen ganz ſo furchtbaren Mißbrauch mit der Sprache getrieben, wie in dieſem letzten „Shakeſpeare" genannten, in dem wirklich „ein ganzes Chor von hunderttauſend Narren" ſein Unweſen treibt. Gleichwohl berührt dieſer Mißbrauch ſelbſt in ſeinen ſchönſten Werken, zu denen „la Légende des Siècles" und die „Misérables" ohne Zweifel gerechnet werden müſſen, an mehr als einer Stelle, auf das Allerunangenehmſte. Es wird ſich mir Gelegenheit bieten, im Laufe der Beſprechung dieſer Werke auf dieſen Unfug zurück zu kommen. — —

Die Aufgabe, die ſich der Dichter für ſeine neueſten poetiſchen Schöpfungen geſtellt hat, eben ſo großartig wie unerreichbar, an deren Erfüllung er die hoffentlich noch langen Jahre, die ihm das gütige Geſchick beſcheiden wird, zu ver-

wenden beabsichtigt, ist folgende: Er will das „Wesen“ (l'Etre) „in seiner dreifachen Gestalt: Menschlichkeit, Uebel und Unendlichkeit“ (l'Humanité, le Mal, l'Infini) schildern. Die „Légende des Siècles“ soll die erste dichterische Verkörperung dieser verwegenen und ziemlich unklaren Idee bilden, sie soll der poetische Ausdruck des „Wesens“ in seiner ersten und greifbarsten Gestalt, in der „Menschlichkeit“ sein, der erste der drei Gesänge, die das Ganze bilden sollen. Die beiden anderen Werke, die also das „Wesen“ in der „Gestalt des Uebels“ und der „Unendlichkeit“ zum dichterischen Vorwurf haben würden, sollen „la fin de Satan“ und „Dieu“ heißen. Die Titel sind also schon gefunden.

Hat nun Hugo mit dieser ersten Serie seinen Zweck erreicht? Ist seine „Légende des Siècles“ eine „Geschichte des Wesens in der Gestalt der Menschlichkeit?“ Ersieht man daraus, wie er behauptet, die Entwickelung der Menschheit von tiefster Vergangenheit bis auf heute, bis auf die Zukunft sogar? Sind die Erzählungen, die der Dichter aus den staubigen, vergilbten Pergamenten der alten Zeiten an's Licht gezogen hat, charakteristisch für die vergangenen Jahrhunderte? Ist der dreizehnte Abschnitt seines Werkes: „Maintenant“ ein Bild unserer Gegenwart? Wird unsere Zukunft „pleine mer“ und „plein ciel“ sein? Ist mit einem Worte die „Weltlegende“, was sie nach ihrem Titel, wie nach dem kühnen Versprechen des herausfordernden Dichters, ungefähr sein müßte, eine Zusammenfassung und Fortsetzung der Bibel?

Die Frage stellen, heißt schon sie verneinen. Der Titel war zu keck, die Aufgabe für Menschenkräfte nicht durchführbar, das Ziel unerreichar, die pomphafte Vorrede nichts als eine hohle, nichtige Deklamation — kann aber eine falsche Benennung, kann selbstischer Uebermuth, ich gehe sogar weiter, kann dieser verfehlte Zweck der poetischen Schönheit des Werkes Eintrag thun? Ob die Kathedrale dem h. Petrus oder der h. Magdalena geweiht ist, ihre Benennung hat mit

der architektoniſchen Ausführung nichts zu ſchaffen; und wenn der Bildhauer ſtatt einer mauriſchen Kuppel einen gothiſchen Bogen wölbt, ſo verfehlt er allerdings ſeinen Zweck und irrt ſich, aber ſein Irrthum kann ein Meiſterwerk ſein.

Viktor Hugo hat ſich als Philoſoph und Geſchichtsſchreiber zeigen wollen, er iſt aber weder das eine noch das andere, ſondern immer der alte, großartige und einſeitige Dichter, dem wir in allen ſeinen Werken wieder begegnen. Er hat Geſchichte lehren und die Logik in der Weltgeſchichte poetiſch veranſchaulichen wollen, aber ſeine Phantaſie, ein wildbrauſender Gießbach, hat das Hinderniß der geſchichtlichen Treue bald mit ihren Wogen überfluthet und das Felſenbett aufgeſucht, in dem ſie ſich heimiſch fühlt. Ich habe das Geheimniß nicht entdeckt: Hugo's wahres Element iſt alles was grauſig, ſchaurig, geſpenſterhaft, außergewöhnlich, ſeltſam iſt; ſeine Muſe iſt der genialſte Ausdruck der Bizarrerie, und dieſer alten Quelle ſind faſt alle Gedichte ſeiner neuen Sammlung entſprungen. Die Menſchheit iſt Gottlob beſſer, als ſie Hugo ſchilderte. Das Wort Schrecken und Verbrechen ſteht nicht auf jedem Blatte der Weltgeſchichte, wie auf jeder Seite der Hugo'ſchen „Weltlegende", und große Seelen ſtehen in jener nicht ſo vereinzelt da, wie Roland in dieſer.

Die Vorliebe für die abſonderlichen Stoffe, die Hugo mit unerſchütterlicher Beharrlichkeit aus dem Grauenerregenden und Entſetzlichen zu ſeinen dichteriſchen Vorwürfen wählt, erkläre ich mir folgendermaßen: Viktor Hugo malt und wirkt ſtets durch Gegenſätze, durch grellfarbige Kontraſte. Wie im Einzelnen, ſo gibt dieſer ſonderbare Dichter auch im Großen durch antithetiſche Form ſeinen Gedanken und Abſichten den Ausdruck und die Farbe, die er ihnen verleihen will. Er ſegnet den Frieden, indem er den blutigen Krieg in allen ſeinen Schrecken malt; zur Verherrlichung der Tugend erregt er in uns den Abſcheu vor dem Laſter; er verflucht den

grauſigen Tyrannen, um die lichte Freiheit zu beſingen. Da Viktor Hugo nun als Dichter nur edle, reine Zwecke verfolgen kann, behandelt er faſt ausſchließlich gräßliche und ſchreckliche Gegenſtände. So paradox dies erſcheinen mag, es iſt dies eine Wahrheit, die auf alle ſeine Schöpfungen begründet iſt, und ganz ſpeziell auf ſeine beiden letzten bedeutenden: „la Légende des Siècles“ und „les Misérables.“

Abgeſehen von dem Verſtoß, daß die „Weltlegende“ ihrem Titel und ihrer Tendenz nicht entſpricht, daß ſie nichts weniger iſt, als eine Geſchichte des „Weſens in der Geſtalt der Menſchlichkeit“, iſt dieſes Werk doch eine großartige und ſchöne Schöpfung, die uns für ſo manche ſeichte und ſchwülſtige Produkte der heutigen franzöſiſchen Poeſie auf das Glänzendſte entſchädigt. Alle der Hugo'ſchen Muſe eigenthümlichen Schönheiten finden dort ihre Vertreter, und vielleicht ſogar häufiger als in den früheren Dichtungen, ja dieſe Schönheiten ſind ſo vielfach, ſo überwiegend vertreten, daß ich dieſes Werk ohne Bedenken den gelungenſten Schöpfungen des Meiſters an die Seite ſtelle, und als ſolches zu den glücklichſten Kindern der franzöſiſchen Poeſie überhaupt zähle; leider aber fehlt es auch nicht an den bekannten unnatürlichen Schroffheiten, Verkehrtheiten, Uebertreibungen und in einem Phraſendelirium ſchlecht verhehlten Unklarheiten. Ich will mich nicht auf eine Prüfung der einzelnen Gedichte einlaſſen. Dieſelben ſtehen, obwohl an und für ſich ſelbſtſtändig, doch mit einander in engem Verbande, und ſind, wie der Dichter ſelbſt ſagt, durch den „geheimnißvollen Faden des menſchlichen Labyrinths“: den Fortſchritt, aneinander gereiht und chronologiſch neben einander geſtellt, von der Mutter der Menſchen: Eva, bis zur Mutter der Völker: Revolution. Lange Seiten, ja Bände müßte ich füllen, wollte ich auf alle Eigenthümlichkeiten in dieſem Gedichtbuch, Schwächen wie Vorzüge, aufmerkſam machen.

Die „Weltlegende“ iſt im Exil entſtanden, in dem gaſtfreien Hauteville-Houſe auf Guerneſey, und Frankreich gewidmet:

„Livre! qu'un vent t'emporte
En France, où je suis né.
L'arbre déraciné
Donne sa feuille morte!“ *)

Der große Dichter täuſcht ſich, Gott ſei Dank, und er weiß ſelbſt am beſten, daß er ſich täuſcht. Das Blatt iſt nicht todt! Hugo iſt und bleibt noch immer einer der impoſanteſten Dichter Frankreichs, und ragt rieſengroß über die ſchwindſüchtigen Dichterlinge ſeines Landes hervor, wie die knorrige Eiche über niedriges Geſtrüpp; zwar ſind die Aeſte ſeltſam verwildert, aber doch hat der ganze Baum etwas Majeſtätiſches, Gebieteriſches, der Gipfel iſt Nachbar der Wolken, umdunkelt vom Nebel, und wie weit die Krone ihre kühnen Zweige in die „Unendlichkeit“ und „Unermeßlichkeit“ auszuſtrecken wagt, kann der kleine Erdenbewohner nicht wiſſen.

Unter den fünfzehn Abſchnitten, in die die „Weltlegende“ getheilt iſt, iſt der romantiſche Helden-Zyklus vielleicht als der gelungenſte zu betrachten. Die kecke, etwas prahlende Bravourſprache ſeiner mittelalterlichen Helden gelingt ihm in herrlicher Weiſe. „Le mariage de Roland“ und „Aymerillot“ ſind wahrhafte Meiſterwerke, kleine Epen in klangvollſten und kernigſten Verſen, in geharniſchter Sprache.

Ueberhaupt iſt auch in dieſer ganzen Gedichtſammlung wiederum die Sprache, der Stil, das Aeußerliche der Poeſie das wahrhaft Werthvolle daran. Die Verſe ſind faſt immer ſchön, kern- und klangvoll; allerdings ſchlägt ſein Hammer ſeltener an die andächtige Glocke der Feiertage, als an die

*) Es trag' ein Wind Dich über's Meer
In's Land, das mich geboren hat.
Der Baum hat keine Wurzel mehr,
Da ſendet er ſein todtes Blatt.

des Sturmes und der armen Sünder. Kein Geheimniß der Wirkung durch Wortmalerei iſt ihm unbekannt; er verſteht die Imitation und Alliteration meiſterhaft; es ſingt und klingt, es wallet und ſiedet und brauſet und ziſcht gar oft bei ihm, und wahrhaft wunderbar iſt es, wie er den ſchwerfälligen, hartnäckigen, an ſich ganz unrhythmiſchen Alexandriner zu beleben weiß. Freilich nimmt er ſich auch ſeine Freiheiten, die er zum Entſetzen der akademiſchen Zöpfe in Frankreich eingeführt hat. Er genirt ſich gar nicht, Folgendes z. B. zu ſchreiben:

„On disait, qui sont ils? d'où viennent ils? Ils sont
Ceux qui paraissent, ceux || qui jugent, ceux qui vont.“

Der armen Zäſur nach der ſechſten Sylbe ergeht es, wie man ſieht, ziemlich ſchlecht, aber welche Bewegung kommt durch dieſe Freiheit auch in den Vers! Oft bemerkt man in ſeinen gewöhnlich ſo reichen Reimen ſogenannte „chevilles“, d. h. Gedankenopfer, die er dem Reime bringt, ein Wort, welches offenbar nur da ſteht, um auf ein anderes zu reimen, oft auch lächerliche Effekthaſchereien, die an die Spielereien ſeiner unbärtigen Jugend erinnern, ſo z. B. der Vers:

„Toi les poux dans tes trous, toi les rois dans tes antres“,

eine harmloſe Uebung zur Volubilität, die ſich im Deutſchen durch „ſechs und ſechzig Schock ſächſiſcher Schuhzwecken“ wiedergeben ließe. Aber dieſe Spielereien vergißt man gern neben den wunderbaren ſprachlichen Schönheiten. Das gewichtige und ſchwere Herabtropfen des Blutregens im „Kanut“ iſt eine vollendete Wortmalerei; man höre das Schlachtgeſchrei der von Roland verwundeten Schurken:

„Flots d'assaillants toujours repoussés, blessés, morts!
Cris de rage! ô carnage! ô terreur! corps à corps. . .“

Und welche zauberiſche Harmonie liegt in den Verſen, die das Verhallen eines Liedes ſchildern:

La melodie encor quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine,

Puis tremble, puis expire; et la voix qui chantait
S'éteint, comme un oiseau se pose. Tout se tait *).

Das merkwürdigſte Gedicht der „Weltlegende", auf das ich eine beſondere Aufmerkſamkeit verwenden werde, ein Gedicht, welches den Zweck hat, der poetiſche Ausdruck des geſammten Hugo'ſchen Strebens zu ſein, welches alle hervorragenden Eigenſchaften, leidigen Schwächen, alle ſeltſamen Schönheiten und barocken Schroffheiten des Dichters in ſich vereint, dieſer Hugo'ſche Mikrokosmos heißt „le Satyre" und iſt von dem Romantiker in das Zeitalter der wahren Romantik, in das XVI. Jahrhundert, in die Renaiſſance verlegt worden. Das Gedicht zerfällt in einen Prolog und in vier Abſchnitte, die aus mir ganz unverſtändlichen Gründen die folgenden ſonderbaren Ueberſchriften tragen: Le Bleu, Le Noir, Le Sombre, L'Etoilé.

Der Prolog erzählt, wie ein Satyr in einem Walde auf dem heiligen Berge Olymp verſteckt lebte, jagte, träumte, Unfug trieb. Niemand kannte ihn. Viktor Hugo braucht neunzehn Verſe, um alle Flüſſe, Bäume und Winde aufzuzählen, die den Satyr nicht kannten, und ungefähr ſechszig Verſe, um alle Bäume, Flüſſe und Winde aufzuzählen, mit denen der ziegenfüßige Don Juan ſein verliebtes Unweſen trieb. Ueber die Streiche des Fauns erzürnt, packte ihn Herkules bei den Ohren und führte ihn vor den Richterſtuhl des unſterblichen Jupiters.

„Als der Satyr auf dem roſigrothen Gipfel ſtand und den Anfang der Himmelsleiter erblickte, da zitterte er, ſo bezaubernd ſchön war es. Obgleich er kaum an der Schwelle jener Strahlen- und Blitzhöhle, die Jupiter beherrſcht, an-

*) Noch zieht die Melodie langſam den Wald entlang,
Den Mondeslicht bläulich erſcheinen läßt,
Und zittert und verhallt; und die Stimme, die ſang,
Erliſcht, wie ſich ein Vogel niederläßt.
— Und alles ſchweiget bang. —

gelangt war, ſah er ſchon den Azur des Himmels, Nachbar der Plejaden. Mit offenem Munde ſchaute er, wie einen Bienenſchwarm, weiche Nacktheiten in endloſen Reigen an ſich vorüberſchwirren, all jene Gottheiten, die wir Wolken nennen. Es war zur Stunde, wo die Sonnenroſſe hervortraten. Der Himmel, ganz zitternd von dem ruhmſtrahlenden Erwachen, öffnete beide Flügel ſeiner klangvollen Pforte; da erſchienen ſie, weiß, ſchaurig von Morgenröthe. Hinter ihnen blitzte hervor, wie ein furchtbarer Ball mit Augen überſäet, die Runde des großen Strahlenwagens; man gewahrte den Arm des göttlichen Lenkers. Aquilon hatte den Wagen ſo eben beſpannt. Die vier feurigen Roſſe reckten ihre goldene Bruſt hervor und bäumten ſich bei ihrem erſten Schritte zwiſchen dem Dunkel und der erleuchteten Zone. Von ihren Mähnen, aus denen Perlen, Saphyre und Demanten ſprühten, die in den Elementen zerſtoben, ſchüttelten die drei erſten Roſſe mit ſtolzem Blick, mit flammenden Nüſtern, Thautropfen in den Tag, das letzte ſchüttelte die Sterne in die Nacht."

Der Faun, nachdem er all dieſe wunderbaren Schönheiten angeſchaut hat, dringt muthig vorwärts; der Vorhang, der ihn von den unſterblichen Göttern trennt, theilt ſich und er erblickt vor ſich, in ihrer unendlichen Freude, bei Nektar und Ambroſia, die ewig jungen, ewig glücklichen Olympier. Herkules ſchiebt den Faun „auf das blaue Pflaſter der himmliſchen Zone." Sobald die Götter den häßlichen, ſchmutzigen, verſchmitzten Geſellen erblicken, brechen ſie in das ungeheure Gelächter aus, das Homer geſchildert hat. Viktor Hugo gibt wiederum eine zwei Seiten lange Beſchreibung über dies Gelächter. Jupiter verzeiht dem Satyr ſeine ſchlechten Streiche, weil er gelacht hat, er legt ihm jedoch die Strafe auf, vor der verſammelten unſterblichen Geſellſchaft ein Lied vorzutragen. Der Faun nimmt Merkurs Flöte und beginnt einen ſchaurig geheimnißvollen Geſang anzuſtimmen. „Der

Adler, der allein nicht gelacht hatte, hob den Kopf auf.“ Er ſang weiter, ruhig und traurig. Die Thiere im Walde blieben ſtehen und ſteckten ihre Köpfe lauſchend aus dem Gebüſch hervor. Der Satyr beſang die ungeheure Erde. In einer furchtbaren Begeiſterung erklang ſein wildes Lied von Liebe und Haß, vom Chaos, von der Ordnung, von der Seele, vom Geiſt: „O Götter, hört dies Wort: Seele! Unter dem rauſchenden Baum, unter dem ſchreienden Ungethüm ſpricht Etwas. Die Seele iſt's. Sie ſtammt aus dem Chaos. Ohne ſie kein Wind, ſondern Dunſt, keine Welle, ſondern Sumpf! Die Seele, die aus dem Chaos kommt, theilt es. Dieſes iſt nur verwirrter Umriß, die Seele iſt das ordnende Prinzip. Das Weſen iſt zunächſt halb Thier, halb Wald; aber die Luft kann Geiſt werden, der Menſch erſcheint. Der Menſch? Was iſt dieſe Sphinxgeſtalt? Er beginnt mit Weisheit und endet, o Geheimniß! — mit Wahnwitz. O Himmel, den er verlaſſen hat, gib ihm ſein goldenes Zeitalter wieder!“

Die unſterblichen Götter, die dieſen Geſang beſſer zu verſtehen ſcheinen, als wir, ſind hingeriſſen, bezaubert, entzückt. Der Faun fährt in derſelben Weiſe fort, in wahnſinniger Begeiſterung, und Venus ruft erſchrocken aus: „Er iſt ſchön!“ Der Faun ſingt weiter; er beſingt den Menſchen, jenes „dunkle Abenteuer“ — acht Seiten unverſtändlicher, großer Worte! — Der Faun wird rieſengroß, größer als Polyphem, größer als Typhon, größer als Titan, größer als Athos; „der unermeßliche Raum ging in dieſe ſchwarze Geſtalt hinein.“ Er wird größer und größer, auf ſeiner Stirn erbleicht „ein ſeltſamer Oſt“, ſein Haar wird ein Wald, Wogen, Flüſſe und Seen ſprudeln aus ſeinen tiefen Hüften hervor, ſeine beiden Hörner gleichen dem Kaukaſus und dem Atlas, Blitze mit dumpfem Schall umzucken ſein Haupt, auf ſeinen Schenkeln zittern Wälder und Felder, und ſeine Unförmlichkeiten werden zu Gebirgen; Hirſche und Tiger klettern

an ſeinem Körper herauf u. ſ. w. Und der Faun ruft endlich: „Platz dem All! ich bin Pan! Jupiter, auf die Knie!“

Das iſt der Inhalt dieſes ſeltſamen Gedichtes, das, wie ich ſchon ſagte, zu den charakteriſtiſchſten poetiſchen Erzeugniſſen Viktor Hugos gezählt werden muß. Wir haben es hier, dies glaube ich wenigſtens, mit einem vollſtändigen poetiſchen Glaubensbekenntniß des Romantikers zu thun. Das was Viktor Hugo in ſeiner berühmten Vorrede zu „Cromwell“ als Prinzip für die neue Dichtung, für die Poeſie unſerer Zeit aufſtellte, das, was er in allen ſeinen Dramen verkörpern wollte, das hat er hier in das Gewand ſeines Gedichts „le Satyre“ gekleidet. Der langen und in mythologiſcher Allegorie ſehr verworrenen Rede kurzer Sinn iſt eben auch hier nur das alte, von Viktor Hugo gepredigte Grundgeſetz des Romantismus, d. h. nach Hugo, des wahrhaft poetiſchen Ausdrucks unſerer Zeit: „Alles, was in der Natur iſt, iſt auch in der Kunſt, die Poeſie unſerer Zeit, d. h. das Drama, iſt eine Verſchmelzung des Erhabenen mit dem Grotesken.“

Was anders iſt nun der Satyr mit ſeinen grotesken Bockshörnern und Bocksfüßen, und ſeiner erhabenen Begeiſterung, als die verkörperte Verſchmelzung des Erhabenen mit dem Grotesken? Und dieſe Verſchmelzung, die hier im Gedichte Fleiſch und Blut angenommen hat, wird eben großartig, allbeherrſchend in ihrer grotesken Häßlichkeit und in ihrer erhabenen Schönheit. Zuerſt verlacht, zuletzt bewundert, wächſt dieſes erſtaunliche Zwitterweſen rieſengroß empor, es wird das All, πᾶν und Jupiter muß ihm zu Füßen liegen. Das iſt der Satyr oder, wenn wir dies Wort aus dem Viktor Hugo'ſchen in's Verſtändliche überſetzen wollen: das romantiſche Drama. Das Prognoſtikon, welches der zuverſichtliche Prophet dem Romantismus, dem Allbeherrſcher, ſtellt, iſt, wie man ſieht, mehr als glän-

zend. Er ſelbſt wähnt, er ſei dazu auserſehen, der Apoſtel dieſer neuen poetiſchen Allmacht zu werden.

Wenn wir nun aber all dieſe pomphaften Worte, all dieſe neuen Grund- und Lehrſätze recht in der Nähe betrachten, „das Weſen in ſeiner Menſchlichkeit“ ſtudiren, wozu uns die „Légende des Siècles“ ja förmlich herausfordert, ſo ſchrumpft die Bewunderung vor dem großen Reformator, vor dem Pan, doch auf eine winzige Kleinigkeit zuſammen. Aus der Löwenhaut ſtreckt die kleine perſönliche Eitelkeit, der aufgeblaſene Dünkel das verrätheriſche Ohr unklug hervor. Viktor Hugo hält ſich für einen Geiſtesgenoſſen Shakeſpeare's und glaubt, daß er für unſer Jahrhundert daſſelbe werden würde, was Shakeſpeare für das ſeinige war. Es iſt bei ihm zu einer vollkommen fixen Idee ausgeartet, daß er der Shakeſpeare des neunzehnten Jahrhunderts werden müſſe; ſein ganzes gelegentlich der Shakeſpeare-Feier veröffentlichtes Werk hatte keinen andern Zweck, als dieſen unmöglichen Nachweis zu verſuchen. Schon früher hatte er den Grundſatz aufgeſtellt, daß ein jedes Jahrhundert binomiſch ſei: A | B, daß neben dem Manne der That ſtets der Mann des Gedankens ſtände, neben Luther Shakeſpeare, neben Richelieu Corneille, neben Cromwell Milton, neben Napoleon — — —?? d. h. Viktor Hugo. „Weßhalb könnte jetzt nicht ein Poet auftauchen, der zu Shakeſpeare daſſelbe ſein würde, was Napoleon zu Karl dem Großen iſt?“ Mit dieſer beſcheidenen Anfrage ſchloß Viktor Hugo ſeine Vorrede zu Marion Delorme. Wenn wir uns dies Alles vergegenwärtigen, ſo wird uns der Inhalt des „Satyr“ nicht mehr räthſelhaft ſein.

Den unſerer Jetztzeit gewidmeten — „Maintenant“ überſchriebenen Abſchnitt in der „Légende des Siècles“ hat Viktor Hugo dazu benutzt, eine andere ſeiner Lieblingsideen in poetiſcher Geſtalt durch zwei Gedichte auszudrücken. Das größere dieſer Gedichte, unſtreitig das bedeutendere, vielleicht das ſchönſte der ganzen Sammlung, führt den Titel: „les

pauvres gens.“ Es erzählt in wahrhaft ergreifend ſchönen, wunderbar dramatiſchen Verſen die einfach rührende Herzensgeſchichte, wie zwei arme Leute, die ſelbſt nicht wiſſen, wie ſie ihre Kinder nähren und kleiden ſollen, ſich eines armen Weſens annehmen, das durch den Tod der immer kränkelnden Mutter zur hülfloſen Waiſe geworden iſt. Es iſt eine Geſchichte des „Elends“, dem hochherzigen Mitgefühl, das der Dichter für unverſchuldetes Dulden und Leiden empfindet, entſtammt, demſelben Gefühle, welches die Mutter von ſo vielen anderen herrlichen Werken Hugo's geworden iſt. Die Bitte für die Armen „Pour les Pauvres“, um aus den zahlreichen Gedichten dieſer Art nur eines, das ergreifendſte anzuführen, „Le dernier jour d'un condamné“, „Jean Gueux“, „Le crapaud“ und „Les pauvres gens“ aus der „Weltlegende“ — und endlich, in großartiger Anlage, und großartiger Entwickelung ſein neueſter Roman „Les misérables“ — all dieſe bedeutenden poetiſchen Erzeugniſſe Hugo's, dieſes edlen Fanatikers des „Elends“, ſind aus derſelben Quelle entſprungen und behandeln, wenn man von den Einzelnheiten abſieht, im Grunde genommen genau daſſelbe Thema; es ſind literariſche Kontrapunkte über daſſelbe ſchaurige Motiv, das Elend, die bleiche, blaſſe Miſere.

Dieſer neueſte Roman, der in Frankreich und in der ganzen Welt ein ungewöhnliches Aufſehen erregt hat, der, in alle Sprachen der Welt überſetzt, ſich mit Windesſchnelle über die beiden Hemiſphären verbreitete, iſt noch zu lebendig in dem Geiſte eines jeden gebildeten Leſers, als daß ich es für nöthig erachtete, mit der geduldigen Ausführlichkeit, auf welche dies großartige Werk Anſpruch erheben könnte, die einzelnen Theile, ihrem innerlichen und äußerlichen Werthe nach, eingehend zu beſprechen. Ich fühle mich um ſo weniger dazu veranlaßt, als ich im Weſentlichen auf eine Wiederholung des bereits Geſagten angewieſen wäre. Auch in dem Verfaſſer der „Misérables“ habe ich den alten Viktor

Hugo unverändert wiedergefunden, mit denſelben Vorzügen, die ich an dem Verfaſſer der „Weltlegende“ bewunderte, mit denſelben Schwächen, die mich früher verletzten.

Viktor Hugo's Vorzüge und Mängel ſind überhaupt faſt in einem jeden ſeiner Werke gleich ſtark vertreten. Mit dem Alter haben ſich bei unſerm Dichter die hervorragenden Eigenſchaften in gleichem Maße entwickelt, wie ſeine exzentriſchen Schwächen, und ſo wird der Geſammteindruck, den ſeine Jugendwerke auf uns machten, faſt identiſch mit dem aus dieſem neueſten Werke ſeiner hohen Reife ſo eben gewonnenen. Einen wirklich neuen Zug habe ich in den Misérables noch nicht zu entdecken vermocht. Hugo iſt eben auch hier der alte wohlbekannte Sonderling, den Salvandy ſchon 1841 bei ſeiner Aufnahme in die Akademie als „oft glücklich, immer blendend, ungleichartig aber hervorragend, originell und ſchroff“, ſo treffend charakteriſirte.

Gleich am Eingang des Romans merken wir, daß wir unſeren alten Hugo vor uns haben. Der Dichter führt uns nicht etwa gleich in die finſtere Gallerie ſeiner „Misérables“ ein; um die Kluft zwiſchen der hohen Glückſeligkeit und Tugend und dem verkommenen Jammer und Elend noch anſchaulicher zu machen, zeigt er uns zuerſt den „Gerechten“, den idealen Chriſten in reinſter Geſtalt. Schon hier alſo begegnen wir der charakteriſtiſchſten Eigenthümlichkeit des Hugo'ſchen Geiſtes, die er nie verleugnet: der Wirkung durch Antitheſe und ſchroff aneinandergeſtellte Kontraſte. Er will den Leſer in das Elend der menſchlichen Geſellſchaft einführen und beginnt mit der Schilderung des lauterſten und reinſten Glückes auf Erden, eines gottgefälligen, heiligen Lebens.

Der Biſchof Myriel in D....., der wegen ſeiner Unbeſcholtenheit und herzlichen Zuneigung für ſeine Diözeſanen im Volke ſchlechthin nur Monſeigneur Bienvenu genannt wird, iſt im Jahre 1815, in das der Dichter den Beginn ſeiner Geſchichte verlegt, 75 Jahr alt. Hugo verwendet die

erſten hundert Seiten ſeines Romans auf eine ganz ausführliche, mit ſichtlicher Liebe geſchriebene Schilderung dieſes braven Ehrenmannes, ſeiner Häuslichkeit und ſeiner friedlichen Umgebung. Das iſt etwas viel', und vielleicht würde das Porträt durch eine gedrängtere Darſtellung noch mehr gewonnen haben — das Porträt iſt aber da, und ganz vortrefflich gelungen. Der einfache, ſchlichte Monſeigneur gehört, wenn auch nicht zu den originellſten, doch zu den edelſten und beſten Charakterzeichnungen V. Hugo's. „Er neigte ſich über alles, was leidet, über alles, was büßte. Das Weltall erſchien ihm als eine unendliche Krankheit; überall fühlte er Fiebergluth, überall machte er Leiden ausfindig, und ohne nach der Löſung des Räthſels zu fragen, trachtete er die Wunden zu verbinden."

Mit dem erſten Kapitel des zweiten Buches beginnt der eigentliche Roman. Die Einführung des elenden „Helden" — um für den traurigen Jean Valjean den herkömmlichen Namen zu wählen — iſt im höchſten Grade ergreifend — ein düſteres, heißfarbiges Bild, das eines großen Malers vollkommen würdig iſt. Nach der himmliſch reinen Atmoſphäre, die aus dem Stillleben des ehrwürdigen Biſchofs ausſtrömt, weht uns hier plötzlich eine ſchwüle, von Erdenjammer erfüllte Gewitterluft an. Jean Valjean hat neunzehn Jahre auf den Galeeren zugebracht. Zu einer Zeit, wo noch kein Geſchwornengericht die moraliſche Bedeutung des Vergehens in Erwägung ziehen und die vom ſtarren Geſetz vorgeſchriebene Strafe mildern konnte, iſt Valjean wegen des geringſten Vergehens zur ſchärfſten Strafe verurtheilt. Er hat — natürlicherweiſe für die hungernden Kinder ſeiner Schweſter — die Scheiben bei einem Bäcker eingeſchlagen und ein Brod geſtohlen.

Eines Winters — ſo erzählt das Original in kurzen athemloſen Sätzen, die ein Kritiker der Augsb. Allgemeinen Zeitung mit „ein Staccato der Leidenſchaft, das wie klein-

gehacktes Blei aus der Bombe trifft" bezeichnete — eines Winters kommt das Elend aus. Jean hat keine Arbeit. Das Haus hat kein Brod. Kein Brod. Buchstäblich. Sieben Kinder. Da stiehlt Jean. Sonntag Abends bricht er im Bäckerladen ein, und nimmt durch Gitterfenster ein Laib Brod. Das ist Diebstahl mit Einbruch, und Valjean wird zu 5 Jahren Galeere verurtheilt. Wegen dreimal gescheiterten Versuchs, zu entweichen, ist ihm eine Verlängerung der Strafzeit von 9 Jahren zuerkannt. Endlich wird er nun 1815 mit dem verhaßten „gelben" Verbrecherpasse entlassen und zieht gegen Sonnenuntergang, in den ersten Tagen des Oktobers 1815, in D. ein.

Er klopft an jede Thür, allüberall erregt der „Mann mit dem gelben Passe" nur Abscheu und Entsetzen und wird wie ein Hund von Schwelle zu Schwelle gejagt. Die Schenkwirthe wollen ihn nicht beherbergen, der Arbeiter, bei dem er um Obdach fleht, schreckt ihn mit geladenem Gewehr zurück, und selbst aus der Hundehütte wird er von der wüthenden Dogge vertrieben. Er will D. verlassen, aber die Nacht bricht ein, er muß umkehren — er klopft an das Gefängniß — das Gitter schließt sich, als der Wärter hört, daß er keinen Ruhestörer vor sich habe. Er durchtaumelt Straßen und Plätze; „als er am Dom vorbeikommt, erhebt er drohend seine Faust" und sinkt endlich, von Hunger und Mattigkeit erschöpft, auf eine steinerne Bank nieder. Dort findet ihn eine vorübergehende Frau; sie zeigt ihm ein bescheidenes, kleines Häuschen neben dem bischöflichen Palaste, und Valjean, der ihrem Rath gefolgt, findet nun bei Monseigneur Bienvenu die herzlichste Aufnahme. Der Bischof läßt ein Gedeck auftragen, die Kerzen auf den silbernen Armleuchtern, wie bei ganz besonderen Festlichkeiten, anzünden und im Alkoven ein gutes Bett herrichten. Dort verbringt Jean Valjean die erste Nacht seiner Freiheit.

Viktor Hugo ſchaltet hier eine Parentheſe ein, wo er in der ihm ſo willigen Form der Allegorie die pſychologiſche Analyſe einer abſcheulich *gewordenen*, einer ſchlecht *gemachten* Seele gibt, und über das alte Thema, das er ſchon ſo oft, namentlich in ſeinem Drama: „Le roi s'amuse“ entwickelt hat,

„Vous m'avez fait méchant!“

eine neue und die vielleicht kühnſte und brillanteſte Variation ſchreibt, die je aus ſeiner Feder gefloſſen. Ich müßte hier die ganzen Kapitel bis zum Ende des zweiten Buches Petit Gervais zitiren, wenn ich von der Großartigkeit des Originals einen Begriff geben wollte.

Jean Valjean wacht mitten in der Nacht auf. Seine Vergangenheit, ſeine Gegenwart, ſeine Zukunft, alles bedrückt ihn, beängſtigt ihn, verwirrt ihn. Er denkt an die Güte ſeines Wohlthäters, aber er denkt auch an das glänzende Silberzeug, das er vor ſich geſehen. Es kommt etwas über ihn wie Reue, aber auch die Verſuchung ſtachelt und ſpornt ihn. Noch iſt ſeine inſtinktiv gewordene dumme Schlechtigkeit ſtärker als die mahnende Stimme des Gewiſſens: Jean Valjean beſtiehlt ſeinen Wohlthäter und wird ertappt. Aber der Biſchof, der, um eine Seele zu retten, den Heroismus einer Lüge begeht, erklärt den Gendarmen, daß er dem Sträfling das Silberzeug geſchenkt habe, und Jean Valjean bleibt in Freiheit. Noch hat die Perverſität ihre Kraft nicht ganz eingebüßt, ſie treibt ihn unbewußt zu einem zweiten, kleinlichen, erbärmlichen Verbrechen — er beſtiehlt einen armen Savoyardenjungen um 2 Franken — da iſt das Maß voll. Das *Schuldbewußtſein* erwacht in ihm. Der Augenblick, in dem er das göttliche „Es werde Licht und es ward Licht!“ wieder vernimmt, iſt eingebrochen, und Jean Valjean bricht mit dem Ausruf: „Je suis un misérable!“ in Thränen und Schluchzen zuſammen — er iſt bekehrt — ſeine Seele iſt erlöſt.

Das ist der Inhalt der beiden ersten und, wie ich glaube, wichtigsten Kapitel der „Misérables“; das sich ihm anschließende „Im Jahre 1817“ ist unstreitig eines der schwächsten und hat außer einigen gut getroffenen Schilderungen wohl kaum einen anderen Reiz, als den, uns die „Heldin,“ die der ganzen ersten Abtheilung ihren Namen gegeben hat, Fantine, vorzuführen. Fantine kam mit 15 Jahren nach Paris, „um ihr Glück zu suchen.“ Fantine — jetzt spricht der Dichter selbst — war schön und blieb rein, so lange es anging. Sie war eine hübsche Blondine mit schönen Zähnen. Sie hatte eine Mitgift von Gold und Perlen, aber das Gold war auf ihrem Kopfe und die Perlen waren in ihrem Munde. Sie arbeitete, um zu leben, und — immer um zu leben, denn auch das Herz hungert — liebte sie. Der Geliebte, Tholomyes, ein Student, von dem Hugo ein sehr realistisches, aber nichts weniger als anziehendes Porträt entwirft, verläßt Fantine und ihr Kind nach einer Landpartie, die, wie der Autor zu beabsichtigen schien, lustig und ausgelassen sein sollte. Aber diese Art von Witz, von Laune und Jugendübermuth mangelt unserm Dichter ganz und gar, und künstlich läßt sich diese Studententollheit, dieser akademische Zug nicht erreichen. Es ist gekünstelt, gedrechselt, die Lebendigkeit ist mit den Haaren herbeigezogen, und die Lebendigkeit ist eine gewaltige Spröde.

Von der überraschenden Aehnlichkeit, die zwischen Fantine und Paequette la Chantefleuri aus Notre-Dame einerseits, zwischen Tholomyes und Jehan Frello andererseits herrscht — einer Aehnlichkeit, die Jedermann in die Augen springen muß, will ich ganz absehen. Die dominirende Idee der „Misérables“ ist ja überhaupt nichts anderes, als eine Wiedererweckung des Lieblingsthemas aus seiner Jugend, und neben einen jeden Charakter aus den „Misérables“ ließe sich mit Leichtigkeit ein analoger aus den früheren Werken auf-

ſtellen, wie man auf ein jedes neue Motiv ein ſchon bekanntes altes Hugo'ſches Zitat anwenden könnte.

Hier begegnen wir nun wieder der bekannten Rehabilitirung des Freudenmädchens durch Mutterliebe. Das Loos des Mädchens aus dem Volke erſcheint dem Dichter in unſerer Gegenwart noch finſterer als im finſtern Mittelalter. Hugo iſt hier wiederum in eine jener grenzenloſen Uebertreibungen verfallen, die ihn ſtets verhindern werden, durch ſeine ſozialen Schriften Reformator unſerer ſozialen Zuſtände zu werden, wie er es beabſichtigt und ſelbſt ſagt. Hugo ſieht allerdings das Elend, und das Mitgefühl, welches er für ſchuldigen und unverſchuldeten Jammer empfindet, haben ihm, als wahren Dichter, die vielleicht edelſten und begeiſterteſten Geſänge eingeflößt — aber er ſieht das Elend nur in ſeiner ungeheuerlichſten, entſetzlichſten Geſtalt, er berauſcht ſich an dieſem Anblicke und verliert alle Faſſung, alle Beſonnenheit. Er iſt, wie ich ſchon ſagte, ein Fanatiker des Elends, den die ruhige Mahnung der Vernunft ungerührt läßt, und der nach allen möglichen Ereiferungen und Entrüſtungen am Ende aller Enden doch nichts Anderes thut, als in das nachgerade lächerlich gewordene Tribünengeſchrei: „Oh! la société! la société!“ miteinſtimmt. Ueber die ſoziale Bedeutung der „Misérables“ werde ich ſpäter noch Einiges ſagen.

Fantine geht, nachdem Tholomyes ſie verlaſſen hat, nach der Geburtsſtadt M. am M. zurück und arbeitet, um ihr Kind, das in einer benachbarten Stadt, Gott weiß wie, untergebracht iſt, zu ernähren. Eine alte häßliche Klatſchſchweſter „gardienne et portière de la vertu de tout le monde!“ von der Hugo ſpäter noch ſagt: „Cette vieille espionne a été jeune, chose étonnante!“ — merkt, daß es mit der Fantine nicht ganz richtig iſt. Sie forſcht nach und erfährt, daß Fantine ein Kind hat. Fantine wird aus ihrer Stelle gejagt, ſie verdient ſpärliche Heller, und die Leute, bei denen die kleine Coſette aufgehoben iſt, verlangen viel Geld.

Sie begann, grobe Hemden für die Soldaten der Garniſon zu nähen, und verdiente damit täglich 12 Sous. Ihre Tochter koſtete davon 10.

„Eine alte Frau, die ihr das Licht anzündete, wenn ſie Abends nach Hauſe kam, unterrichtete ſie indeß in der Kunſt, in dem Elende zu leben. Hinter dem Leben von Wenig kommt das Leben von Nichts. Fantine lernte, wie man während des Winters das Feuer ganz entbehren kann, wie man auf einen Vogel verzichtet, der alle zwei Tage für einen Heller Hirſe frißt, wie man aus ſeinem Unterrock ſeine Bettdecke und aus ſeiner Bettdecke ſeinen Unterrock macht, wie man ſein Licht ſpart, indem man ſein Abendeſſen bei dem Lichte des gegenüber liegenden Fenſters verzehrt. — Das wird zuletzt ein Talent.“

Aber auch das Talent ſoll bald nicht mehr genügen. Fantine iſt dem Hungertode preisgegeben — und ihr Kind hungert vielleicht auch. Sie verkauft ihre Haare, ſie verkauft ihre Zähne — und als das noch nicht hinreichen will, wirft ſie ſich mit dem verzweifelten „Vendons le reste!“ der Proſtitution in die Arme. Jedermann fühlt ſelbſt am Beſten, wie ſehr unſer Dichter das tragiſche Schickſal einer unverheiratheten Mutter übertrieben hat, namentlich das einer Mutter in dem ſehr toleranten Frankreich. Ich will hier den in dieſer Frage unbedingt kompetenteſten Richter, einen Franzoſen ſelbſt, ſprechen laſſen: „Das Unglück, ein illegitimes Kind geboren zu haben, kann der Mutter allerdings den Zutritt zu gewiſſen Profeſſionen abſchneiden, aber für eine Fabrikarbeiterin oder für eine freie Arbeiterin hat es keine anderen Schattenſeiten, als die Ausgaben der Mutter zu vermehren. Der Zuſtand unſerer Sitten iſt nicht ſo ſtreng oder nicht ſo heuchleriſch, — je nach Befinden — als daß man ſich über einen ſolchen Vorfall (accident) ſehr entrüſten könnte. Was ſchadet es, daß ſie ein Kind hat, wenn ſie arbeiten kann, um es zu nähren? Das Kind kann Anlaß zur Ironie,

zu sarkastischem Spötteln, bei niedrigen Seelen selbst zur Verachtung geben, ja! — zur sozialen Verdammung, nein!"

Niemand hat mit dem unglücklichen Wesen Mitleid — alles wendet sich mit Abscheu von der zahnlosen Kreatur — nur ein Einziger erbarmt sich ihrer Noth und wagt sich ihrer anzunehmen. Das ist der Maire Madeleine — d. h. Jean Valjean, der bekehrte, rechtschaffen gewordene Galeerensträfling..... Das ist eine eben so große Unwahrheit wie gewöhnliche Erfindung, und von einem Manne wie Hugo hätte man füglich etwas Besseres erwarten können, als diese erneuerte Auflage der „Rechtschaffenheit in der Verbrecherbluse", die kaum noch dem wenig verwöhnten Geschmack der Gallerien unserer Volkstheater genügen dürfte. Jean Valjean ist natürlicherweise ein zu rechtschaffener, zu durch und durch ehrlicher Mensch, als daß er in unserer Gesellschaft ungestraft bleiben könnte. Durch eine äußerst geschickte Verkettung von Romanzufällen und Ereignissen wird der Maire Madeleine moralisch dazu gezwungen, um die Freiheit eines armen Menschen, den man für Jean Valjean hält, zu retten, sich selbst zu denunziren, seine wohlthätige Wirksamkeit als geachteter Maire mit der verachteten Sträflingsarbeit in der rothen Jacke zu vertauschen. Er entspringt aus dem Gefängniß... Fantine geht elendiglich zu Grunde und wird in die Armengruft geworfen. „Sa tombe ressembla à son lit."

Damit schließt die erste Abtheilung Fantine.

In den beiden letzten Büchern dieses Abschnitts begegnen wir wieder der kräftigen, energischen Natur Viktor Hugo's, die man in einigen der vorhergehenden so oft vermissen mußte. Hier fühlt sich der Dichter wieder ganz in seinem Element, der furchtbare Kampf, den Jean Valjean besteht, das Uebertrieben-dramatische der Situation, das Ringen eines Vereinzelten gegen die gewaltigen Fluthen eines Ozeans von Jammer und Elend — das reizt die kühne Natur unseres Dichters, und dort zeigt er sich wahrhaft groß und großartig.

Ich habe den Verlauf dieſes erſten Abſchnittes ziemlich ausführlich wiedergegeben, weil er nach meinem Erachten den eigentlichen Tragbalken des ganzen Werkes bildet. Wenn wir dieſen Anfang geleſen haben und am Schluſſe erfahren, daß Jean Valjean zu Grunde geht, und zu Grunde gehen muß, weil das „Elend" ihn gepackt hat und die Wunden, die es ihm geſchlagen, nie vernarben läßt, ſo wiſſen wir eigentlich Alles, was Hugo hat ſagen wollen. Alles Uebrige iſt Roman, ein Roman von reicher Erfindung, tollkühner Phantaſie, glühender Farbenpracht, üppiger Dramatik, reizender Anmuth, verwildeter Schroffheit, verſchwommener Leere, kindiſcher Prahlhanſerei — ein Roman, wie ihn eben nur Hugo ſchreiben konnte und wie ihn Hugo, nach der Beſchaffenheit ſeines ſonderbaren Geiſtes, nothgedrungen ſchreiben mußte. Ich will den Leſer nicht durch eine abſpannende Nacherzählung der übrigen vier Abſchnitte (acht Bände) ermüden. Eine ſolche Erzählung wäre ja doch nur ſehr unvollkommen, unzweckmäßig, da ſie doch nur ein ſehr geſchwächtes Bild von dem Originale geben könnte, und überflüſſig, da der Schwerpunkt des Ganzen in den erſten Abſchnitt verlegt iſt.

Jean Valjean, der, um die hungernden Kinder ſeiner Schweſter zu ſättigen, in der Nacht in einem bewohnten Hauſe die Scheiben eingeſchlagen und ein Brod genommen hat, muß neunzehn Jahre um dieſes Verbrechens willen im Zuchthauſe ſitzen, wo er leſen, ſchreiben und die Geſellſchaft haſſen lernt. Die bittere Reue, das reine makelloſe Leben, das er ſpäter führt, nützt ihm zu nichts; die Geſellſchaft, die ihn ausgeſtoßen hat, nimmt ihn nicht wieder auf. Verhängnißvoll bleibt er dem Elend anheimgegeben und geht zu Grunde. Abgeſehen von der Uebertreibung, die die ganze Baſis des Werkes erſchüttert, von der Unmöglichkeit, daß ein guter und edler Menſch, weil er aus Mitgefühl für die hungernden Kleinen ein Brod geſtohlen, neunzehn Jahre im Ge-

fängniß zubringen könne, enthält dieſe traurige Geſchichte eine tiefe Wahrheit und legt einen der grauſigſten Schäden unſeres geſellſchaftlichen Körpers nackt. Sie enthält, wie ein bekannter franzöſiſcher Juriſt, Benoit Champy, deduzirte, eine dreifache, gräßliche Anklage: Uebertreibung der geſetzlichen Strafe, Unverſöhnlichkeit der Geſellſchaft und Sorgloſigkeit des Staates. Uebertreibung der geſetzlichen Strafe, weil das Strafgeſetzbuch den Unglücklichen, der ſich durch Hunger zu einer ſtrafbaren Handlung verleiten läßt, mit derſelben Strenge treffen kann, wie den eingefleiſchten, unverbeſſerlichen Verbrecher; Unverſöhnlichkeit der Geſellſchaft, die den Galeerenſträfling von ſich zurück ſtößt und ihm nie vergibt; Sorgloſigkeit des Staates, weil er ſich um die Angehörigen des Verbrechers, der oft allein für den Unterhalt einer Familie ſorgte, nicht bekümmert, und weil er den Sträfling, ſobald er ihn frei gegeben, ſeinem eignen, unglücklichen Schickſal überläßt. Alles das ſind ſchreckliche Wahrheiten. Es iſt edel und verdienſtvoll, den Finger auf dieſe wunden Stellen der Geſellſchaft zu legen und das Elend in ſeiner ſchrecklichen Nacktheit zu zeigen; aber wo eine Heilung für dieſe Krebsſchäden finden? Es iſt leichter das Uebel zu zeigen, als es zu beſeitigen, leichter zu zerſtören als aufzubauen, leichter der Umſturz als die Reform.

Viktor Hugo iſt aber in ſeiner ſozialen Bedeutung, wie in literariſcher und politiſcher Beziehung, nichts weniger als ein Reformator, er iſt ein Revolutionär. Er zerſchlägt die Altäre der alten Gottheit, aber er ſetzt nichts an ihre Stelle. Wir wollen uns darüber nicht beklagen, ſo lange Viktor Hugo ſeine ſoziale Bedeutung nicht überſchätzt, ſo lange wir in ihm nur den Revolutionär, den gewillten Beſeitiger alter Mißbräuche zu betrachten haben; auch das iſt ein ſchöner Titel, aber er verzichte darauf, ein Reformator, ein „Apoſtel“ zu ſein, wie er ſich ſelbſt nannte:

„On m'appelle apostat, moi, qui me crus apôtre!“

Die lakoniſche Vorrede des Werkes ſagt: „So lange das Proletariat unter den Männern, die Proſtitution unter den Frauen noch Menſchenopfer fordert, ſo lange Kinder aus Mangel an leiblicher oder geiſtiger Pflege verkommen oder verkümmern, ſo lange es überhaupt Elend auf der Welt gibt, ſo lange wird ein Buch wie die „Elenden“ nützen.“

Nützen, ſo lange es Elend gibt! Alſo ewig nützen! Hugo ſpricht ein großes Wort gelaſſen aus. Er vindizirt ſeinem Werke die Kraft, merklich in die ſozialen Einrichtungen einzugreifen, er glaubt an die Berechtigung der Tendenzpoeſie, weil er zu ihrer Wirkſamkeit Vertrauen hat; er glaubt an den Nutzen ſeines Werkes, d. h. daß durch dieſes Werk das Gemeinwohl befördert werden könne! Ob es einem geiſtigen Erzeugniſſe überhaupt gegeben iſt, ſolche Wunder zu vollbringen, darüber ſind die Gelehrten noch lange nicht einig. Das Hugo'ſche Werk beſitzt in literariſcher Hinſicht neben vielfachen Schwächen, herrliche großartige Schönheiten, das iſt ganz unbeſtreitbar, aber gerade um den innern Gehalt, um das ſoziale Element, auf das er ſo großen Werth legt, von dem er ſich „Nutzen“ verſpricht, iſt es, wie mir ſcheint — und dieſe Anſicht iſt in mir, je länger und je ernſter ich über das Werk nachdachte, immer feſter geworden — ziemlich kümmerlich beſtellt. Der Nutzen ſchließt den Begriff einer praktiſchen Beſſerung in ſich. Einem Kranken ſagen: Du leideſt, heißt nicht: ihm nützen; der Arzt, der ihm zur Geneſung verhilft, nützt ihm.

Wozu dient all der Aufwand von poetiſchem Reichthum, von phantaſtiſchem Gepränge, von überraſchend ſchöner Form? Die Frage iſt geſtattet, da Hugo „nützen“ will. Wozu dieſe edle Entrüſtung über Schwächen und Gebrechen unſrer Zeit, die ſogar hauptſächlich nur in der leidenſchaftlichen Phantaſie Viktor Hugo's ſo ungeheure Proportionen angenommen haben? Kann ein Werk, wie die „Misérables“, zur Abhülfe unſeres Jammers dienlich ſein, den Blinden die Augen öffnen, in

den Verstockten die Stimme des Gewissens wiedererwecken, kann es auf eine wirklich moralische Wirksamkeit Anspruch machen? Eine bejahende Antwort auf diese Frage wird immerhin nur eine voreilige sein können. Denn wohin treibt uns dieser vermeintliche Reformator, welche Lehre können wir aus seinem Buche ziehen? Werden wir, wenn wir den gesellschaftlichen Bau zertrümmern sollten, in ihm das Material zur Errichtung eines neuen, festeren Monumentes finden können? Sollen wir uns einem Leiter anvertrauen, nach dessen Weltanschauung wirkliche Herzensgüte, wahrhafter Edelmuth nur unter dem Kittel des Galeerensträflings, nur unter der glänzenden Misere der bejammernswerthen Dirne zu finden ist? Das wäre mehr als gewagt, und ein strenger Kritiker würde nichts, als dieser einfachen Thatsachen bedürfen, um über die moralische Bedeutung der „Misérables“ den Stab brechen zu können.

Es geht unserm Dichter, wie es so manchem großen Manne schon ergangen ist. Er verkennt seine wirkliche Größe und bildet sich auf seine Schwächen große Stücke ein. Hugo ist Alles, nur kein sozialer Reformator — er ist der poetische Phantast, der in seiner eigenen, ihm allein gehörigen Welt abgeschlossen für sich lebt, und der unsere faktische und praktische Welt nach dem Muster seiner Hirngespinnste zuschneiden will. Lassen wir die sozialen Fragen ganz außer Acht und betrachten wir das jüngste Werk Viktor Hugo's eben nur als das Erzeugniß eines reichen, glühenden, phantastischen Geistes, so werden wir vielleicht, wenn wir auch nicht auf die Absicht des Dichters eingehen, gerade den richtigsten Maßstab an das Verdienst des Werkes legen.

Es treibt mich zum Schlusse dieser schon zu langen Besprechung; es konnte ja nicht meine Absicht sein, wie ich am Eingang schon bemerkte, eine erschöpfende Kritik schreiben zu wollen. Wenn es mir gelungen ist, in möglichst richtigen Verhältnissen die Licht- und Schattenseiten dieses seltsamen

Talentes hervortreten zu laſſen, und in dem wilden Getoſe der Hugo'ſchen Poeſie einigermaßen kritiſche Ruhe zu bewahren, darf ich meinen Zweck als erreicht betrachten.

„Les rayons et les ombres“ iſt der Titel eines Hugoſchen Gedichtbuches. „Strahlen und Schatten“ iſt auch der kürzeſte und bündigſte Ausdruck für die geſammten dichteriſchen Erzeugniſſe des Hugo'ſchen Genius, um ſo bezeichnender, als dieſer Ausdruck gleichzeitig eine Antitheſe iſt. Strahlen und Schatten, blendendes Licht und dunkle Umnachtung!

3. Eugen Scribe
und das moderne Luſtſpiel. *)

Der Unerbittliche hat plötzlich den lebensfriſchen Neſtor, den gefeierten Heroen der modernen Komödie, Eugen Scribe, dahingerafft.

Der Tod allein konnte dem unaufhaltbar vordringenden Strome dieſes regen Geiſtes einen Damm ſetzen. Weder die ungünſtige Aufnahme, welche einige ſeiner letzten Stücke, wie „Les doigts de fée“, „Les rèves d'amour“, „Les trois Maupin“, „La fille de trente ans“, gefunden und verdient hatten, noch das beredte Beiſpiel anderer großer Männer, die, wie Corneille, ein langes ruhmbedecktes Leben mit greiſenhafter Impotenz traurig beſchloſſen hatten, weder die ſchonungsloſen Anfeindungen, die ihm von der Unzartheit und Schadenfreude einer gewiſſen Kritik angezettelt wurden, noch ſeine eigene Ueberzeugung, es ſei nun wohl nachgerade Zeit, dem Theater zu entſagen und nach vollbrachter Arbeit zu ruhen — nichts von Allem war im Stande, die Fruchtbarkeit dieſes dramatiſchen Schöpfers wider Willen zu vernichten. Die dramatiſche Produktion, und zwar die unaufhörliche Produktion war ihm zum Bedürfniß geworden; raſtlos fortarbeitend, gab er noch kaum vierzehn Tage vor ſeinem Tode mit ſeinem achtzigjährigen Freunde Auber der Komiſchen Oper ein kleines Meiſterwerk von Witz und Geſchicklichkeit, „La Circassienne“, das ihn ſeine Ausdauer und Beharrlichkeit wahrlich nicht bereuen ließ. Denn mit ſeinem letzten Stücke feierte er auch ſeinen letzten Triumph und ſiegreich, aufrecht fiel er auf der Breſche, auf der er ſein ganzes Glück, ſeinen ganzen Ruhm errungen hatte, auf der er ſterben wollte und ſtarb!

*) Dieſer Artikel, den ich am Todestage Scribe's niederſchrieb, erſchien im „Deutſchen Muſeum“, herausgegeben von Robert Prutz (Leipzig, Brockhaus.)

Was Scribe unbedingt zum bedeutendſten dramatiſchen Talente der Gegenwart gemacht hat, ja, was ihn vielleicht über alle Dramaturgen aller Zeiten ſtellt, das iſt ſeine Bühnenkenntniß, das Geheimniß des Situationseffekts, der ſzenariſche Inſtinkt, das Metier. Selbſt in ſeinen mittelmäßigſten Vaudevilles und Poſſen verräth ſich noch eine bewunderungswürdige Geſchicklichkeit, und trotz aller Plattheiten und Gewöhnlichkeiten, an denen das Ganze leidet, iſt dieſe Geſchicklichkeit noch immer genügend, unſer Intereſſe ſelbſt wider Willen zu feſſeln.

Als lebendiger Widerſpruch zeigt uns Scribe, wie man, ohne dramatiſcher Dichter zu ſein, dennoch ein immenſes dramatiſches Talent beſitzen kann; er iſt ein Beweis, wie man ſich bei erleuchteter Rampe, durch Routine und geſchickte Manöver, aufrichtigere und zahlreichere Bewunderer erwerben kann, als durch tiefe und gedankenreiche Einfachheit. In Scribe weht kein poetiſcher Hauch, Begeiſterung und Leidenſchaft ſind ihm unbekannte Größen und niemals empfing er, wie der Dichter ſagt, „den feurigen Kuß des blonden Apoll“. Deshalb iſt auch die Sphäre, in der ſein Geiſt ſich bewegt, eng und beſchränkt. Aber in dieſem ſeinen kleinen Spielraum vollführt er Herkulesarbeiten, weil ſeine hausbackene Muſe ihr Selbſtbewußtſein beibehalten hat, ſpießbürgerlich im gewöhnlichen Geleiſe der Alltäglichkeit bleibt, mit Spießbürgern lebt und Spießbürger entzückt. Niemals hat die Bourgeoiſie, die Scribe durch und durch ſtudirt hat, einen bürgerlicheren Vertreter und getreueren Darſteller gefunden, als ihn: aber auch nirgends ſpielt der Adel — und ſei es ſelbſt der Adel des Stils und der Empfindungen — eine traurigere und untergeordnetere Rolle als in den Scribe'ſchen Luſtſpielen.

Scribe wurde am 24. December 1791 in Paris geboren. Schon 1811 trat er mit einer Poſſe „Les Dervis“ in die Schranken, die ſpäterhin von ſeinen Triumphen wie-

derhallen ſollten, erlitt jedoch fürs erſte eine Niederlage, die gar nicht gründlicher ſein konnte. Und dieſes Fiasko blieb ihm getreu, das Pfeifen und Ziſchen des Publikums war ſeine ſtehende Begleitung, volle vier Jahre lang, ſo oft ein neues Stück von ihm über die Bretter ging, bis er endlich mit Daleſtre-Poirſon einen erſten und entſcheidenden Sieg in „Une nuit de la garde nationale“ davontrug. Von da an bis zu Ende der Reſtauration zählte Scribe nur Erfolge und Triumphe; auch entſtanden damals Stücke wie „Le solliciteur“, „Le nouveau Pourceaugnac“ ꝛc., die noch heute als vorzügliche Typen in der Gattung des Vaudeville geprieſen werden.

Schon aber genügten die beiden Genretheater Vaudeville und Variétés der ungeheuern Fruchtbarkeit dieſes Dichters nicht mehr und ſo wurde denn unter den Auſpizien der Herzogin von Berri das Privilegium zu einem dritten Genretheater, dem Gymnase (Théâtre de Madame) ertheilt. Hier hatte Scribe gleichſam ein Monopol, ſeine ſämmtlichen dramatiſchen Produktionen kamen hier zur Darſtellung, und das wollte etwas ſagen! Denn allein in den zehn Jahren von 1820 bis zur Revolution von 1830 lieferte Scribe dieſer Bühne über 150 Komödien; dieſelben wurden ſpäter dem Titel „Répertoire du Théâtre de Madame“ geſammelt und enthalten einzelne Vaudevilles, die noch heute mit Beifall gegeben werden, wie z. B. „Le Mariage de raison“, „L'ours et le pacha“, „Le plus beau jour de ma vie“ ꝛc. Natürlich konnte Scribe eine ſo ungeheuere und unausgeſetzte Produktivität nicht allein beſtreiten, vielmehr ſah er, um den Anforderungen zu genügen, die an ihn gerichtet wurden, ſich genöthigt, die Beihülfe anderer zu benutzen. So entſtand jene dramatiſche Werkſtatt, nach deren Muſter dann ſpäterhin die Dumas'ſche Romanfabrik aufgeführt werden ſollte; ſo entwickelten ſich jene poetiſchen Kompagniegeſchäfte, durch die dem Gevatter Schneider und Handſchuhmacher allmählich

klar ward, daß der Künstler nur eine andere Art von Handwerker und daß es ebenso schwer und ebenso leicht sei, einen guten Rock zu machen, als eine gute Komödie. Siehe da, ein blühendes Geschäft! Scribe ist der Zunftmeister und Herbergsvater, unter dem die Lustspielgesellen zusammentreten; ein Stoff wird gewählt, der Zuschneider gibt ihm die Form, jeder vollendet möglichst schnell den Fetzen, der ihm zugetheilt worden, der Obergesell näht mit bunter Intrigueuseide einen an den andern, auch werden hier und da auf den zu einförmigen Grund noch einige Goldflittern von Pointen und Witzeleien aufgenäht. Dann erhält der Meister das Machwerk, er prüft es sorgfältig, zupft und zerrt es, bis es dem Tagesgeschmack entspricht, verdeckt die „ficelles“ mit andern „ficelles“, setzt endlich die Etikette seines renommirten Lagers darauf — und das Lustspiel ist fertig!

Daß diese maschinenmäßige Kollaboration, diese gezwungene Vielgeschäftigkeit ohne Sinn und Verstand, auf den Geschmack des Publikums sowohl, wie auf die dramatische Kunst in Frankreich im Allgemeinen, besonders aber auf den so reich begabten Scribe selbst einen nichts weniger als heilsamen Einfluß ausüben mußte, ist offenbar. „Alle Schuld rächt sich auf Erden.“ Die Mittelmäßigkeit, die Scribe mit vollen Händen ausstreute, fiel auf ihn selbst zurück und hinderte die völlige Entfaltung jenes reichen und kräftigen Talentes, das ursprünglich in ihm lag. Aber Scribe nahm den Augenblick hin und gab darüber die Zukunft preis; es war der Stoff in ihm zu großen und dauernden Schöpfungen, und er hat sich begnügt, dem Interesse des Tages mit feinen und geschickten, aber vergänglichen Arbeiten zu dienen. Hätte Scribe dem Gelüst der Vielschreiberei widerstehen können, wären seine Geduld, seine Ausdauer, seine künstlerische Ruhe so groß gewesen, wie sein Fleiß, was hätte er leisten können! Schon die Komödien, die er später für das Théâtre français bestimmte und auf die er also auch mehr Zeit und Arbeit ver-

wandte, ſtehen unendlich höher als jene 150 Vaudevilles aus dem „Répertoire du Théâtre de Madame“. „Bertrand et Raton“, „La camaraderie“, „Une chaîne“, „La calomnie“, „Adrienne Lecouvreur“, „Les contes de la reine de Navarre“, „La bataille des dames“ und ganz beſonders das auch in Deutſchland ſo oft gegebene „Glas Waſſer“ („Le verre d'eau“) ꝛc. ſind als Intriguenſtücke ſicherlich Leiſtungen, die der Meiſterſchaft nahe kommen; ſie laſſen auf ein Talent ſchließen, das, durch gewiſſenhafte und gründliche Studien geläutert und auf den richtigen Weg geführt, wohl im Stande geweſen wäre, ſich über jene Trivialitäten zu erheben, welche die Mehrzahl ſeiner Schöpfungen, wie ſie jetzt ſind, entſtellen. Scribe hat nur Einen mächtigen, Einen wahrhaft gefährlichen Feind gehabt, und das war er ſelbſt; wäre mehr Ernſt in ihm geweſen, hätte er nicht geglaubt, das Publikum brauche keine großen und tiefen Gedanken, hätte er ſich ein klares Bewußtſein verſchafft von ſeinem vulgären Krämerſtil, und aus dieſem Bewußtſein die Kraft gewonnen, ſich zu höhern Zielen emporzuſchwingen, wahrlich, ſein Name wäre für die Nachwelt nicht verloren gegangen. Ueberlebt derſelbe unſere Zeit dennoch, ſo wird er dieſe Auszeichnung einzig ſeinem librettiſtiſchen Genie zu verdanken haben.

Denn auf dies Genre des Librettoſchreibers verwieſen ihn ſowohl ſeine Vorzüge, wie ſeine Mängel; hier war der eigentliche Tummelplatz ſeines Genies, deſſen Eigenthümlichkeiten gerade hier zur vollſten Geltung kamen. Im Operntext iſt Schönheit der Sprache und Fülle der Gedanken nicht allein überflüſſig, ſondern nicht ſelten ſogar ein Hemmniß für den Komponiſten; Gefühle und Leidenſchaften werden ſozuſagen nur ſummariſch ausgedrückt, die Situationen wirken an ſich mit ihrer ganzen maſſenhaften Schwere. Hier alſo, wo es gleichſam nur auf das Gerüſt eines Stückes ankommt, hier war der große dramatiſche Techniker ganz an ſeinem Orte, hier

hat er in Gemeinſchaft mit dem Komponiſten in „La dame blanche“, „La muette de Portici“, „Fra Diavolo“, „Robert le diable“, „Les Huguenots“, „Le prophète“, „La juive“, „Le domino noir“, „L'étoile du nord“ ꝛc. Werke geſchaffen, die ſeinen Namen um den Erdball getragen haben und die auch ſeinen Tod überdauern werden.

Daß Scribe vermöge der ebenbeſprochenen Eigenthümlichkeiten auf dem Felde des Romans nichts Vorzügliches leiſten konnte, liegt auf der Hand; in der That erhoben ſeine erzählenden Schriften, die das Feuilleton des „Siècle“ auftiſchte, ſich nicht über das Mittelmäßige.

Im Ganzen hat Scribe über 400 Stücke geſchrieben. Der baare Gewinn, den er damit erworben, beläuft ſich auf einige Millionen. Auch hat er ſelbſt dieſen Urſprung ſeines Reichthums nie verleugnet, im Gegentheil, er war ſtolz darauf; als Wappen hatte er ſich eine Feder gewählt mit der Deviſe: „Inde fortuna et libertas“. Auf dem Giebel ſeines prachtvollen Landſchloſſes von Sérieourt lieſt man die von ihm verfaßte, ſehr populär gewordene Inſchrift:

Le théâtre a payé cet asile champêtre,
Vous qui passez, merci! je vous le dois peut-être.

Der Gebrauch, den Scribe von dieſen Reichthümern machte, war der würdigſte; er war ein ausgezeichnet guter und wohlthätiger Menſch; kein junger Literat, der ſich unverſchuldet in trauriger Lage befand, verließ ungetröſtet ſeine Schwelle. Lacénaire ſelbſt, der ſchreckliche Mörder, der ſich mit dem feſten Entſchluſſe, ihn zu tödten, zu ihm begeben hatte, wurde durch die Dienſtfertigkeit und Freundlichkeit des lieben Männleins entwaffnet, und erſt im Prozeſſe erfuhr Scribe, welcher Gefahr er entgangen. Jetzt hat der Tod ihn raſch dahingerafft; es war ein unerwarteter, plötzlicher Tod, ein Romantod: er ſtarb im Wagen während der Spazierfahrt, ganz allein und unbemerkt; erſt als der Wagen an der Thür hält, gewahrt man, daß der Inſaſſe todt....

Und so werden wir ihn also nicht mehr sehen, wie wir ihn sahen, wenn er, in der Loge versteckt, sich bei einem lustigen Schwanke so harmlos, so königlich vergnügte; die kleinen von Intelligenz sprühenden Augen sind erloschen für immer, die rastlose Hand, die so wacker die Feder führte, ruht auf ewig. Requiescat!

4. Gustav Flaubert

und der realistische Roman. *)

Gustav Flaubert ist nicht nur einer der bedeutendsten jetzt lebenden französischen Roman-Schriftsteller, er ist mehr, er ist vielleicht das seine Zeit und sein Land am Besten charakterisirende Talent. Es ließe sich mit mathematischer Richtigkeit und Sicherheit nachweisen, daß ein Schriftsteller, wie Flaubert, nur jetzt und nur in Frankreich auftauchen und zur Geltung kommen konnte; man könnte diesem Demonstratum die volltönendsten, erschütterndsten Entrüstungen über den verdorbenen Geschmack unseres Publikums, über die wahnsinnigen Verirrungen unserer wenigen Talente, über den Verfall unserer Literatur ꝛc. hinzufügen — man könnte, je nachdem man „klassische" oder „romantische" Neigungen in sich spürt, an die gute alte Zeit des großen Jahrhunderts und der großen Allongen-Perrücken, oder an die goldenen Tage von 1830 appelliren und unsere erbärmliche Gegenwart, sammt ihren Flaubert's, vor den Richterstuhl der glorreichen Vergangenheit ziehen — ich meines Ortes fühle mich jedoch zu diesem Huissier-Amte durchaus nicht berufen.

Flaubert ist ein Kind seiner Zeit, und schon deshalb flößt er Interesse ein — er besitzt ein unbestreitbares Schriftstellertalent, Geduld, Ruhe und Arbeitskraft; deshalb darf er wohl auf eine ruhige und besonnene Beurtheilung seiner Werke Ansprüche erheben.

Schon das literarische Debüt unseres Schriftstellers ist für unsere kluge, berechnende Zeit charakteristisch. Nicht unwiderstehlich jugendlicher Drang, nicht Enthusiasmus, nicht voreilige, unüberlegte Leidenschaftlichkeit haben unserm Autor die Feder in die Hand gezwungen, ihn zum Dichten und

*) S. „Magazin für die Lit. des Ausl." von Joseph Lehmann 1863 Nr 15 u. 16.

Schaffen angetrieben. Nach reiflicher Ueberlegung, nach kalter Berechnung hat Flaubert seinen ersten Roman mit beschaulicher Ruhe und geduldiger Muße komponirt, in einem Alter, wo so manches Talent schon zu schreiben aufhören mußte. So bietet uns „Madame Bovary" das befremdende Schauspiel eines reifen Erstlingswerkes, eines ausgewachsenen Wickelkindes. Wie der Zauberer Merlin, nach der Legende, schon in der ersten Minute seines Lebens ein Mann, ein verständiger Mann war und seine Mutter, die arme Wöchnerin, tröstete und mit Rath und That unterstützte — wie die bei der Geburt schon bewaffnete Pallas Athene, so steht auch der Literat Flaubert in der ersten Minute seines öffentlichen Lebens als fertiger, gesetzter Mann vor uns. Man hat dies bewundert: ich gestehe offen ein, daß ich an dergleichen literarischen Wunderkindern ebensowenig Gefallen finde, wie an den sonstigen Wunderkindern, die uns der lukrative Sinn grausamer Eltern vorführt. Ich beneide das bärtige Kind Merlin nicht um seinen frühzeitigen Bart und bedauere ihn, weil er die glückliche Kindheit und die entschwundene „süße, blöde Jugend-Eselei", wie Heine sagt, nicht in seine Erinnerung graben konnte, wie ich die klassische Pallas bedaure, weil sie nie ein mythologischer Backfisch gewesen.

Auf jeden Fall erreichte Flaubert mit seinem geduldigen Warten seinen Zweck; „Madame Bovary" errang einen selten dagewesenen Erfolg. Trotz der scharfen, unerbittlichen Kritiken, die dem Romane ebensowenig erspart wurden, wie übertriebenes Lob, oder vielleicht gerade wegen dieser unerbittlichen Kritiken, wurden siebzehn Auflagen davon verschlungen.

Wenn ich sagte, daß „Madame Bovary" seinen Zweck erfüllt, den Erwartungen des Autors entsprochen habe, so ist dies nicht ganz richtig. Flaubert erwartete allerdings, daß man seinem Romane, an dem er sechs lange Jahre gearbeitet hatte, Gerechtigkeit widerfahren ließe; er erwartete, daß man in ihm Eigenschaften erblicken würde, die den meisten

Romanen der Neuzeit abgehen, einen fleißig gearbeiteten Stil und ſcharfe und richtige Beobachtungsgabe — anſtatt deſſen ſah das Publikum, das die bewußten ſiebzehn Auflagen konſumirte, etwas ganz Anderes darin: eine Befriedigung ſeines obſzönen Geſchmackes, einen frivolen Sinnenkitzel, den es für zwei Franken erkaufen konnte. Dieſe gefällige und gelungene Schilderung einer unglücklichen Ehe, unglücklich, gräßlich, laſterhaft und niedrig, mit all ihren grauenerregenden Einzelnheiten, die der gräßlichſten Wirklichkeit abgelauſcht und mit hervorragendem Deſkriptionstalente ungeſchminkt wiedergegeben waren, dieſe „Madame Bovary" mit Einem Worte fand bei unſerm Publikum eine jener Aufnahmen, von denen ein Kritiker richtig ſagt, daß ſie in wenigen Tagen den Laden des Verlegers leeren und die Welt mit häßlichen Gedanken füllen. Nicht dem ernſten Publikum, an das ſich Flaubert wandte, gefiel dieſer Roman, ſondern geradezu den verdorbenen Subjekten und denen, die den Schmutz gern mit der Lupe beſehen.

Die Kritik verurtheilte den Roman faſt einſtimmig; allerdings gab ſie zu, daß ſich in dieſer allzu realiſtiſchen Erzählung eine nicht gewöhnliche Begabung bekunde, daß die Typen, die Flaubert vorführte, mit ſchonungsloſem Realismus aus dem kleinen Stadtleben entnommen, und mit einer faſt kleinlich genauen Beobachtung und Wahrheitsliebe wiedergegeben waren. Sie erkannte in dem Weibe, das durch die Monotonie einer gelangweilten Exiſtenz korrumpirt wird, in dem hochgelahrten Apotheker, in dem Land-Edelmann lebende Weſen wieder, denen ſie ſchon in der Wirklichkeit begegnet und wo möglich ausgewichen war. Beſonders aber bewunderte ſie eine ſkrupulöſe Genauigkeit und unverdroſſene Ausführlichkeit in der Beſchreibung, die bisher unübertroffen, ſelbſt von Balzac nicht erreicht, einzig und allein in der Literatur daſtand. Dieſe Beſchreibungen wurden mitunter durch übertriebene Sorgfalt geradezu lächerliche Zerrbilder und verfehl-

ten, weil sie sich zu sehr in die Einzelheiten verloren, ihren Zweck, die Gesammtwirkung. Die berühmte „Mützenstudie" auf den ersten Seiten dieses Romans wurde als eines der vollkommensten komischen Genrebilder gepriesen.

Der Gymnasiast Charles Bovary trägt nämlich im Roman folgende Mütze: „Es war eine jener Kopfbedeckungen gemischter Natur, in der man Bestandtheile der hohen Bärenmütze, des Tschako, des runden Hutes, der Pelz- und und Schlafmütze wiederfindet, mit einem Worte eines jener ärmlichen Dinge, deren schweigsame Häßlichkeit ausdrucksvolle Tiefen birgt, wie das Gesicht eines Dummkopfs. Eiförmig, mit Fischbein aufgespannt, fing sie mit drei wurstartigen, kreisförmigen Wulsten an, darüber, abwechselnd und durch rothen Paspel von einander getrennt, sammetne und kaninchenlederne Rauten; darüber endlich thürmte sich eine Art Sack, der mit einem kartonirten, reich mit verschnörkelten Stickereien besetzten Vieleck endete, und von dem, an einem zu dünnen Schnürchen, ein Querstäbchen aus Golddraht, wie eine Art Troddel herabhing. Die Mütze war neu, das Schild glänzte."

Ich muß zur Erhöhung der komischen Wirkung, die eine derartige Beschreibung hervorbringen wird, noch hinzufügen, daß es Herr Flaubert sehr ernst meint, und damit durchaus keine Heiterkeit hervorrufen will. Es ist ihm sehr viel daran gelegen, daß der Leser genau wisse, wie die Mütze des kleinen Bovary aussehe, und deshalb entwirft er das bewußte Porträt von dieser unglücklichen Kopfbedeckung.

Der Leser lacht vielleicht über dergleichen Sonderbarkeiten, die er, in weniger diplomatischem aber gut gemeintem Deutsch, Albernheiten oder Verrücktheiten nennt. Der Fachmann, der das Ding schon mit etwas anderen Augen ansieht, fragt sich auch mit Besorgniß, ob Madame Bovary mit ihren Mützenbeschreibungen eine Faschingsbelustigung sei; aber wenn er sich die Mühe gibt, die lächerliche Beschreibung noch

einmal zu überleſen, ſo muß er doch zugeben, daß ſie im Grunde genommen gar nicht ſo übel iſt, und daß es weit weniger Geiſt bedarf, darüber zu lächeln und zu ſpötteln, als eine ähnliche zu liefern.

Die Bovary'ſche Mütze charakteriſirt die Flaubert'ſche Schreibweiſe ganz und gar; mit derſelben Liebe verweilt der Verfaſſer bei der Beſchreibung eines jeden Gegenſtandes, den er behandelt, und da er für Gegenſtände ſchmutziger, widerlicher Natur eine gewiſſe Vorliebe hat — oder, um milder zu ſprechen — da ein ſo ſchmutziger, widerlicher Stoff, wie „Madame Bovary," dem Verfaſſer den bedauerlichen Zwang auferlegte, ſich fortwährend mit ſolchen Gegenſtänden zu beſchäftigen, ſo iſt dieſer Roman, in wie anerkennenswerther, rein morliſcher Abſicht er auch geſchrieben ſein mag, nichts Anderes, als ein verwerfliches, ſchädliches, unſittliches Buch geworden, das von Unſauberkeiten ſtrotzt, und den Fäulnißgeruch der ſogenannten „littérature charogne" aus allen Poren ausſtrömen läßt.

Nach der Mützenbeſchreibung iſt man zu glauben geneigt, daß Flaubert bei einem Hutmacher ſein Geſellenſtück gemacht habe; lieſt man, mit welchem Scharfblick er die ſchrecklichſten Gebrechen, unnennbare Krankheiten beobachtet hat, und mit welchem verteufelten Geſchicke er dies zu ſchildern weiß, ſo möchte man ſchwören, daß Herr Flaubert in ſeinen Mußeſtunden die weiße Schürze vorbindet, um in den Diſſektionszimmern der Spitäler an den intereſſanteſten Kadavern ſeine Kräfte zu erproben.

Dieſe Auffaſſungsweiſe und Durchführung hat ſogar eine neue Schule geſchaffen, die Sainte Beuve ſich nicht entblödete, im „Moniteur" (4. Mai 1857) als „Regeneration unſerer entnervten Literatur" mit Jubel zu begrüßen, und deren Vertretern er den hübſchen Namen „Anatomistes" gegeben hat. Seiner Anſicht nach trägt dieſe Anatomiſten-Lite-

ratur die „wahre Kraft“ in ſich, ſie iſt die wirkliche „Zukunfts-Literatur.“

Du gerechter Himmel! Was werden der armen Zukunft für Genüſſe von unſerer ökonomiſchen Gegenwart aufgeſpart! Deutſchland ſorgte für Zukunftsmuſik, Frankreich bringt ihr eine Zukunfts-Literatur. Es iſt nur ſchade, daß unſre arme Gegenwart ſchon mit dieſen Zukunftsſpeiſen traktirt wird.

Der Ausdruck „*anatomiſche Literatur*“ iſt übrigens treffend. Aus der Anatomie ſchöpft Flaubert ſeine Begeiſterung, ſeine Kraft. Nur läßt ſich von ſeinen anatomiſchen Studien nicht behaupten, was Jean Paul von den derben, ſehr derben Späßen der edlen Swift und Rabelais ſagte, ſie ſeien „*rein* wie ein anatomiſches Lehrbuch.“ Sie ſind vielleicht mit derſelben leidenſchaftsloſen, gelehrten Ruhe entworfen, vielleicht in denſelben belehrenden, edlen Abſichten, aber ſie verfehlen ihren Zweck, weil ſie ſich nicht an ein Spezial-Publikum, nicht an die jungen Nacheiferer des Hippokrates richten, ſondern an das große ungelehrte Publikum, für das ein „reines anatomiſches Lehrbuch“ auch nicht immer rein iſt.

Das zerſtreuungsſüchtige Publikum, das den Roman las, bekümmerte ſich verteufelt wenig um die lauteren, anatomiſchen Abſichten des Herrn Flaubert. Was es in „Madame Bovary“ ſuchte und fand, das war unverhüllte, nackte Korruption, und deshalb erbaute es ſich an dieſer Studie der Unſittlichkeit. Es fand in dieſem Romane einen ſeiner Lieblings-Charaktere als Heldin wieder, das ehebrecheriſche Weib, und zwar in einer Geſellſchaft, die mit dieſem edlen Weſen meiſterlich harmonirte. Wenn dieſer Charakter auch nicht gerade durch ſeine Neuheit überraſchte — denn an Ehebrecherinnen aller Kategorieen fehlt es in unſerer Literatur ebenſowenig, wie an Kourtiſanen der großen und kleinen Welt, Proſtituirten aus Gewinnſucht, greiſen Wollüſtlingen und kyniſchen Jünglingen — ſo war er doch nie ſo nüchtern, ſo

unparteiiſch, wir möchten ſagen, ſo epiſch-gemein vor die Augen des Leſers getreten.

Flaubert wollte mit dieſer platten, realiſtiſchen, widerlichen Figur Entſetzen erregen, er wollte gewiß eine moraliſche Wirkung damit erzielen, denn, wir geſtehen es mit Freuden ein, nicht mit einer Sylbe verräth der Autor, daß er in ſein entſetzliches Geſchöpf verliebt iſt, niemals will er ſie entſchuldigen — aber er ſchoß fehl; man fand Gefallen an dem Schreckensbilde, man intereſſirte ſich an der verabſcheuungswürdigen Dirne.

So bewahrheitete der Erfolg der „Madame Bovary" die alte, gar nicht genug zu beherzigende Regel, daß purer, platter Realismus, ohne allen idealen Beigeſchmack, ſtets unmoraliſch iſt und ſtets unmoraliſch ſein muß. Realismus, auf ausgewählte Gegenſtände angewandt und mit gutem Geſchmack verbunden, iſt ſicherlich das letzte Wort der Kunſt, aber bei dieſem Prozeſſe iſt eben die Auswahl, der gute Geſchmack rein idealer Natur.

Flaubert hatte auf die Anerkennung ſeiner literariſchen Verdienſte gehofft — zwei ehrenhafte Auflagen hätten ihn überglücklich gemacht — „Madame Bovary" wurde ein ſkandalöſer Erfolg mit ſiebzehn ſkandalöſen Auflagen, und eine jede neue Auflage war ein neuer Stein auf das Herz des armen Siegers.

Wenn er ſchwer gefehlt hat, ſo ſei ihm verziehen! Er hat ſeine Verirrung theuer genug bezahlen müſſen — man hat ihn mit Herrn Ernſt Feydeau auf gleiche Stufe geſtellt, ihn zum Geiſtes- und Stammverwandten dieſes ohnmächtigen Skandalſuchers geſtempelt. Das verdiente Flaubert nicht, denn Flaubert iſt ein wirkliches, ein bedeutendes, kräftiges Talent, und Herr Feydeau iſt der Verfaſſer von „Fanny."

Die Freunde Flauberts erzählen, daß der ſonderbare Erfolg der „Madame Bovary" den Verfaſſer mit Abſcheu und Schrecken erfüllt habe. Man darf ſich deshalb nicht mehr

wundern, wenn er mit seinem vor Kurzem erschienenen Roman Alles, was in seinen Kräften stand, gethan hat, um den Leser zu deroutiren. Er wollte nicht mehr der Verfasser der „Madame Bovary" sein, er wollte noch einmal debütiren, als neuer Mensch vor ein neues Publikum treten — er hat sich abermals getäuscht. Trotz aller Anstrengung ist es ihm nicht gelungen, den alten Adam auszuziehen. Wenn er auch seine Natur mit dem karthaginensischen Spieße verjagen wollte, sie kam schnell zurück, und wird ihn nicht verlassen. Er wird, nicht nur für das Publikum, stets der „Verfasser der Madame Bovary" sein und bleiben.

Man muß bekennen, daß Flaubert an Heroismus und Willenskraft es nicht hat mangeln lassen, dem Leser die Möglichkeit zu rauben, zwischen „Salammbõ" *) und der „Madame Bovary" Parallelen zu ziehen, Vergleichspunkte aufzustellen. Aus dem Städtchen in der Normandie versetzt er uns weit fort — nach Afrika, aus unserer zivilisirten Gegenwart in die barbarische Vergangenheit. Und dennoch finden wir denselben Menschen wieder, mit all' seinen Eigenthümlichkeiten, selbst mit der bewußten Mütze.

„Salammbõ" zerfällt in zwei scharf abgegrenzte Theile — Geschichte und Roman. „Salammbõ" ist aber trotzdem kein historischer Roman, eher eine romanhafte Historie. Die Handlung spielt in und um Karthago vor zwei Jahrtausenden, und „wer von weit herkommt, kann uns hübsche Geschichten aufbinden."

Der vermeintlichen Geschichte will ich nicht auf den Zahn fühlen; ich will gern glauben, daß sich die Sachen so zugetragen haben, wie Flaubert es uns berichtet, obgleich Flaubert ebensowenig dabei gewesen ist, wie meine Wenigkeit. Aber da ich annehmen darf, daß er den Polybios und die sonstigen spärlichen Hülfsquellen, die ihm über Karthago zu

*) Salammbõ, par Gustave Flaubert. Paris, Michel Lévy, 1863.

Gebote ſtanden, viel beſſer kennt, als ich, und da ein hervorragender Orientaliſt und Archäologe, Herr Erneſt Renan, im Allgemeinen die Richtigkeit der Flaubert'ſchen Angaben beſtätigt hat, ſo will ich mir die Mühe erſparen, im Brockhaus'ſchen Konverſations-Lexikon den Artikel „Karthago" nachzuſchlagen, um mit dieſem gelehrten Apparate gegen die mühſam erworbenen Kenntniſſe des Herrn Flaubert zu Felde zu ziehen. Meiner Meinung nach hat der alte Kato recht, „Karthago muß zerſtört werden," und ich füge hinzu, „Frieden ſeiner Aſche!"

Flaubert ganz im Gegentheil behauptet, Karthago müſſe wieder aufgebaut werden, und er läßt ſich die Mühe nicht verdrießen, fünf Jahre lang an dieſem mühſeligen Aufbau zu arbeiten. Fünf Jahre unverdroſſener Arbeit und einer Reiſe nach Afrika hat es bedurft, um dieſe todte, mächtige Stadt aus dem Grabe heraufzubeſchwören. Alexander Dumas hätte das Kunſtſtück in vierzehn Tagen ganz gewiß fertig gebracht.

Ob das Flaubert'ſche Karthago nun archäologiſch richtig iſt, oder nicht, kann ich, wie geſagt, nicht kontroliren, und das iſt mir auch vollkommen gleichgültig. Es hat aber den trotzig rohen, barbariſch großartigen Charakter, den ich mir ſehr gut bei der mächtigen Kolonie denken kann. Es iſt ein wirkliches, heißfarbiges Gemälde, das die afrikaniſche Sonne gebräunt hat, und das dem Leſer ebenſo lebendig vor die Augen ſpringt, wie die geſchmackloſe Mütze des kleinen Gymnaſiaſten Charles. Nicht nur die Stadt, auch die Bewohner und Alles, was ſie umgibt, hat die Phantaſie des begabten Schriftſtellers mit ſo kühnen und ſichern Schlägen aus dem unförmigen Block der hiſtoriſchen Aufzeichnungen auszumeißeln und ihnen ein ſo entſchiedenes Relief zu geben gewußt, daß ſich der Leſer wirklich mit Leib und Seele in dieſe ferne Vergangenheit verſetzt fühlt, daß ihm die Augen geblendet werden von der fremdartigen Farbenpracht, die

ihm überall grell entgegenſticht. Flaubert hat den damaligen Menſchen von allen Seiten zeigen wollen, in der Maſſe, oder alleinſtehend, als Volk oder Individium und überall, wo uns dieſer Menſch entgegentritt, ſehen wir ein lebendiges, ſich bewegendes Weſen vor uns, mit Unbarmherzigkeit, Schamloſigkeit reichlich ausgeſtattet, bis zum Exzeß kolorirt.

Ich werde ſpäter noch auf dieſen Exzeß in der Färbung und Schilderung, auf dieſe „anatomiſchen" Eigenſchaften des Herrn Flaubert zurückzukommen Gelegenheit haben, und will mich jetzt darauf beſchränken, auf die Vortheile aufmerkſam zu machen, die der hiſtoriſche und Entſetzen erregende Stoff ſeines jüngſten Romanes dem Autor geboten hat. Der Dichter hat ſich vor den vorausſichtlichen Angriffen der Kritik einen ehrenvollen Rückzug zu ſichern geſucht. Macht man ihm den Vorwurf, daß er in ſeinem Romane alle barbariſchen Gräuelthaten aus dem Moder aufgewühlt und mit gewiſſenhaftem Kynismus nackt gelegt habe, ſo hat er eine Antwort ſtets bereit: „Die Zeit und der Ort der Handlung machten eine ſolche Schauſtellung unvermeidlich; das iſt hiſtoriſch richtig, und die Hiſtorie iſt keuſch." Beklagt ſich der Archäologe oder Hiſtoriograph über die willkürlichen Verſtümmelungen, die der Autor an den hiſtoriſchen Denkmälern vorgenommen, ſo antwortet er: „Ich habe einen Roman ſchreiben wollen, und meines Wiſſens hat man noch nie einem Roman-Dichter aus ſeiner glücklichen, reichen Phantaſie einen Vorwurf gemacht, vorausgeſetzt, daß es dieſer Phantaſie gelungen ſei, ein lebendiges Kind auf die Welt zu bringen!" Mit Einem Worte, für den Romanleſer hat Flaubert Geſchichte, für den Geſchichtsforſcher einen Roman geſchrieben.

Dies iſt eine Eigenthümlichkeit aller jener literariſchen Erzeugniſſe hibrider Natur, wie die „Inca's" von Marmontel und die „Märtyrer" von Chateaubriand; ein Vortheil für den Autor vielleicht, jedenfalls ein Nachtheil für den Leſer. Der Leſer fühlt ſich ſolchen Werken gegenüber nicht

unbefangen, harmlos, frei; er wagt nicht, ſich bei dem Roman zu amüſiren, weil er ihn für Hiſtorie zu halten geneigt iſt. Das Geſchichtliche intereſſirt ihn nicht, weil er vermuthet, am Ende iſt dies doch nur Roman. Er wird verwirrt, konfus. Er fragt ſich, ob er aus dieſem Werke Belehrung ſchöpfen, oder Zerſtreuung in ihm ſuchen ſolle, und dieſe geiſtige Präokkupation verdirbt ihm den wirklichen Genuß. Wenn er das Buch bei Seite legt, ſo fragt er ſich, ob er etwas aus der Lektüre gelernt habe, und er kann nur darauf antworten: „vielleicht.“ Eine ſolche Frage will aber, wie eine Abſtimmung in der Kammer, mit einem lauten und vernehmlichen „Ja!“ oder „Nein!“ beantwortet ſein — und das zweifelhafte, ſchwanke „Vielleicht“ iſt Verneinung. Ebenſo ſteht es mit der Beantwortung der andern Frage in Betreff des unterhaltenden Genuſſes. Deshalb verfehlen ſolche Werke faſt immer ihren Zweck.

Flaubert hat ein werthvolles Buch geſchrieben, er hat das Werk eines Gelehrten, Koloriſten und Schriftſtellers geſchaffen, aber wie Cwillier Fleury im „Journal des Debats“ ganz richtig bemerkte, „er hat das Kolorit übertrieben, er hat ſeinen Pinſel ermüdet und ſich mit Gelahrtheit berauſcht. Auf dieſe Weiſe hat er eine Schöpfung zu Stande gebracht, die bis jetzt in unſerer Literatur alleinig daſteht. Das iſt ein Verdienſt, aber man darf damit keinen Mißbrauch treiben. Man ſoll Niemand kopiren, aber man ſoll ſich doch zu irgend einem literariſchen Glauben bekennen.“

Ich will verſuchen, jetzt in nüchternem Deutſch, ohne Lokalfarbe, einen Bericht von dem Inhalte des puniſchen Romans „Salammbô“ zu geben — ich habe erklärt, daß ich mich auf keine gelehrten Forſchungen einlaſſen werde und den Stoff ſo aceeptire, wie ihn Flaubert uns bietet. Karthago iſt unter ſeinen Trümmern begraben, und ſeine Ruinen ſind, bis auf einige Bogen der koloſſalen Waſſerleitung, deren Bekanntſchaft wir im Romane noch auf das Präziſeſte ma-

chen werden, verſchwunden und vermodert. Seine Sprache iſt uns räthſelhaft geblieben, die Orthographie des Herrn Flaubert, „Salammbõ“ mit einem Doppel-m und mit einem accent circonflexe iſt jedenfalls willkürlich; von der Sprache iſt, wie ein kompetenter Richter verſichert, außer einem Monologe im „Poenulus“ von Plautus, der aller Wahrſcheinlichkeit nach ein beliebiges Kauderwelſch iſt — wie man ja auch in den heutigen Luſtſpielen die fremden Idiome willkürlich verſtümmelt — nichts übrig geblieben. Die Deutungen der ſeltenen puniſchen Münzen ſind für die gründlichſten Gelehrten mehr oder weniger böhmiſche Dörfer. Unter ſolchen Umſtänden wird man es gewiß verzeihlich finden, daß ich von der wiſſenſchaftlichen Kritik ganz und gar Abſtand nehme, und das Material, ohne nach ſeinem Urſprung zu fragen, hinnehme. Wenn ich noch geſtehe, daß ich trotz der Autorität des eminenten Gelehrten Erneſt Renan einige Zweifel über die vermeintliche Genauigkeit der Flaubert'ſchen Angaben bewahrt habe, daß ich mich davon nicht recht überzeugen kann, Herr Flaubert ſei für Karthago ein neuer Cuvier geworden, der, wie der berühmte Naturforſcher, aus einem aufgefundenen Gebein ein antediluvianiſches Ungeheuer zu rekonſtruiren vermochte, nach den ſpärlichen Quellen, die über die Punier und ihre Stadt Unvollkommenes berichten, dieſe ganze mächtige Kolonie, wie ſie einſtmals wirklich geweſen, wieder aufbauen könne; wenn ich geſtehe, daß ſelbſt die Autorität des Herrn Erneſt Renan für mich diesmal von nicht überzeugender Kraft iſt, weil Herr Erneſt Renan, bei dem gänzlichen Mangel an Hülfsquellen, über Karthago nicht viel mehr weiß, wie wir Alle — wenn ich dies geſtehe, ſo habe ich all' meine Skrupel beſeitigt, und kann nun auf die Erzählung der Flaubert'ſchen Hiſtorie, „Salammbõ“ genannt, eingehen.

Das Buch beginnt mit einem großartigen Gemälde. Selten hat mich ein Anfang ſo überraſcht, ſo „gepackt“ — um ein derbes, treffendes Wort zu wählen — wie dies bar-

barische Zechgelage der schlemmenden, trunkenen Söldnerbanden in den Gärten Hamilkar's. Das barbarische Afrika starrt uns an, mit seiner sonderbaren Pracht, mit seinem viehischen Götzendienste, mit seinem kaufmännischen und kannibalischen Genie, „in einer Hand die Peitsche, in der andern den Rechenstift," wie Theophil Gautier sagt.

Karthago will diesen Miethstruppen, die aus allem möglichen Gesindel des Globus zusammengewürfelt sind, den schuldigen Sold nicht zahlen. Sie feiern heute den Jahrestag der Schlacht von Eryx, und feiern ihn wie wein-, wuth- und blutberauschte, barbarische Miethlinge. „Berge von Fleisch" verschwinden, „Pyramiden von Früchten" sinken ein. Weinschläuche leeren sich und immer wird weiter gezecht, weiter geschlemmt. Die Magen sind übersättigt, die Köpfe erhitzt, allgemeine viehische Trunkenheit. Sklaven werden ermordet, Elephanten zerstümmelt, die heiligen Fische, die Penaten Hamilkar's, sonder Achtung geröstet und verschlungen. Der Rausch wird Wahnsinn; die Bäume werden in Flammen gesetzt, und werfen auf diese unmenschlichen Tollheiten ein gespensterhaft grausig röthliches Licht. Alles windet und wälzt sich auf dem zerrissenen Purpur, die Gefäße in Scherben, die Leichname blutig auf dem Boden, Geheul und Gewieher in allen Sprachen.

Da erscheint Salammbõ, die Tochter von Hamilkar Barka, eine keusche Jungfrau, Priesterin im Dienste der Göttin Tanit, und die Raserei schwindet; bei Erscheinung dieser überirdischen Schönheit erstarrt die wilde Bestialität. Sie wandelt unerschrocken durch die wilden Reihen, gießt Wein in die Schale eines jungen Häuptlings, des Libyers Matho, und heißt ihn auf die Gesundheit des Heeres trinken. Darauf verschwindet sie, wie sie gekommen, und der junge Libyer, ein wahrer Goliath, liebt sie von jetzt ab.

Matho wird der Held des Romans; man höre, wie ihn Flaubert beschreibt, in dem Augenblick, wo Salammbõ das

Herz des Libyers raubt. „Matho, von koloſſaler Geſtalt, mit kurzgeſchorenen, ſchwarzkrauſen Haaren, hatte nur ſein leichtes Kriegsgewand anbehalten, deſſen eherne Flitter den Purpur des Lagers zerriſſen. Ein Halsſchmuck aus ſilbernen Mondſcheiben verſtrickte ſich in den Haaren ſeiner Bruſt. Angeſpritztes Blut befleckte ihm das Geſicht. Er ſtützte ſich auf den linken Arm, hatte den Mund weit auf und lächelte.“

Aber nicht nur bei dieſem liebenswürdigen Geſellen, auch bei Narr' Havas, dem König der Numiden, hat die Jungfrau einen unauslöſchlichen Eindruck hinterlaſſen. Wir haben alſo auch ſchon den nöthigen „Nebenbuhler“, und der Roman kann nun ſeinen ungeſtörten Fortlauf nehmen.

Matho, der liebende Koloß, denkt und ſieht auf der Welt nichts weiter, als Salammbô. Sein Sklave Spendios (ein meiſterhafter Charakter), der verſchlagene, liſtige Grieche, weiß dieſe Leidenſchaft für politiſche Intereſſen auszubeuten, und macht ſeinem Herrn begreiflich, daß der Beſitz von Karthago allein ihm den Beſitz der ſchönen Tochter Hamilkars ſichern könne und ſichern werde.

Die karthagineniſiſche Regierung hat die Miethstruppen durch eine unbedeutende Abſchlagszahlung auf den ſchuldigen Sold zu bewegen gewußt, ſich von der Stadt zu entfernen. Sobald ſie aber vernehmen, daß ein Theil der zurückgebliebenen Ihrigen von den Karthagineuſern maſſakrirt iſt, wollen ſie umkehren, um die Stadt zu züchtigen, als Hanno, Hamilkar's Rival, der Suffet von Karthago, erſcheint, und durch beſchwichtigendes Gold den aufziehenden Sturm einſtweilen niederzuſchlagen weiß.

Das Porträt dieſes Hanno iſt in ſeiner Weiſe vollkommen, es iſt das ſchrecklichſte, ekelerregendſte Bild, das ſich eine von unnatürlichen Abſcheulichkeiten geſättigte Phantaſie im Wahnwitze vorſtellen kann. „Unter Goldplatten und koſtbaren Edelſteinen des Halsſchmucks, triefend von Wohlgerüchen und balſamiſchen Salben, unter den Falten des Pur-

purs, mitten in ſeinem verſchwenderiſchen und wollüſtigen Luxus, wurde Hanno von dem entſetzlichſten Ausſatze bei lebendigem Leibe aufgefreſſen und von ſeiner Haut, die er mit einer Schaufel aus Aloeſtengeln rieb, ſtäubten weiße Fleiſchtheilchen, wie Marmor-Abfälle. Sein welkes Fleiſch quoll unter den Binden, die es zuſammenſchnürten, hervor. Sein Kinn hing wie eine Stierwamme ſchlaff herab, in ſeinem bleichen, aufgedunſenen Geſicht blitzten unter ſpärlichen Brauen, unheimlich mit metallenem Schimmer, kleine graue Augen. Seine gebogene Naſe glich dem Schnabel eines Raubvogels."

So ſchildert, nach Flaubert, Gautier den Suffeten. Das Flaubert'ſche Original-Gemälde wage ich nicht, zu übertragen, die gemilderte und geſchmeichelte Kopie wird dem deutſchen Leſer einſtweilen genügen.

Hanno richtet an die lärmenden Horden eine beſchwichtigende Rede, die von Spendios, dem Interpreten, abſichtlich falſch verdolmetſcht wird, und die Barbaren in die äußerſte Wuth verſetzt. Doch gelingt es dem Suffeten, glücklich zu entkommen; er erreicht die Stadt und erholt ſich von den Strapazen des ſcharfen Rittes. Jetzt ſpricht Flaubert ſelbſt. „Sobald der Suffet in der Stadt angelangt war, kamen die Großen, ihn zu begrüßen. Er ließ ſich in die heißen Badezimmer geleiten und rief die Köche herbei. Drei Stunden ſpäter ſaß er noch im warmen Zimmet-Oel, mit dem man die Wanne gefüllt hatte, und verzehrte beim Baden Flamingo-Zungen mit in Honig geriebenen Mohnkörnern, die auf einer ausgeſpannten Ochſenhaut in prachtvollen Gefäßen vor ihm ſtanden. Neben ihm ſtand ſein griechiſcher Arzt, der von Zeit zu Zeit das Bad erwärmen ließ, regungslos, in einem langen, weitfaltigen, gelben Gewande. Zwei Knaben rieben ihm, indem ſie ſich über die Stufen des Baſſins lehnten, die Füße. In breiten Becken wirbelten Myrrhen und balſamiſche Wohlgerüche. Ganz nackte Kneter, die wie Schwämme ſchwitzten,

zerquetſchten auf ſeinen Gelenken einen Teig, der aus Käſe, Schwefel, dunklem Wein, Hyndemilch, Myrrhe, Storax und Galban zuſammengeſetzt war. Ein beſtändiger brennender Durſt verzehrte ihn.“

Der Leſer hat jetzt einen gelinden Begriff von der Flaubert'ſchen Genauigkeit. Wenn dieſes Bad nicht puniſch ausſieht, ſo iſt dies wahrlich die Schuld der Ueberſetzung.

Spendios hat ſeinen Zweck erreicht und die Söldner ziehen auf Karthago los, von Matho geführt, der ſeine geliebte Salammbõ wiederzuſehen hofft. In einer Nacht ſchleichen Spendios und Matho hart an die Stadtmauer, ſie erklimmen dieſelbe und gelangen, nach einer gefahrvollen Wanderung durch die labyrinthiſchen Gänge der Waſſerleitung, mitten in die Stadt. Die Straßen ſind leer, kein Laut wird vernommen, ſie erreichen, ohne irgend welchem Hinderniſſe zu begegnen, den Tempel der Tanit, das Allerheiligſte, das Aller Seelen mit einem ſo tiefen, abergläubiſchen Schrecken erfüllt, daß man es gefahrlos unbewacht laſſen kann. Sie gehen durch die ſchweigſamen Säle, in denen die mit weißer Schminke bedeckten Prieſterinnen ſchlafen, und erreichen die nie betretene Stätte, an der der Schleier der Göttin, der Zaïmph, den Niemand ohne zu ſterben betrachten kann, aufbewahrt wird. Herr des Zaïmph, mit dem die Schickſale der Stadt verknüpft ſind, iſt Matho auch Herr von Karthago, Herr der ſchönen Tochter Hamilkar's. Eine unwiderſtehliche Gewalt ſpornt ihn an, jetzt gleich die ſchöne Salammbõ zu ſehen; mit dem Zaïmph auf dem Rücken fühlt er ſich allmächtig, er eilt in den Garten, wo er ſie geſehen, er beſteigt die Treppe, auf der ſie ſich den berauſchten Söldnern zum erſtenmale zeigte, und dringt in ihr Schlafgemach ein.

„Sie ſchlief, die Wange in der einen Hand, den andern Arm ausgeſtreckt. Die Ringel ihrer Haare breiteten ſich in ſolcher Ueppigkeit um ſie aus, daß ſie auf ſchwarzen Federn zu ruhen ſchien, und ihre weite, weiße Tunika ſchmiegte ſich

in ſanftem Faltenwurfe um ihren ſchönen Körper bis auf die Füße und zeichnete deutlich deſſen Biegungen. Unter den halbgeſchloſſenen Wimpern waren ihre Augen etwas ſichtbar. Die ſcheitelrecht aufgeſpannten Vorhänge hüllten ſie in eine bläuliche Atmoſphäre, und die Bewegung ihres Athems, die auch das Lager leiſe erſchütterte, ſchien ſie in der Luft hin und her zu ſchaukeln. Im Gemache ſummte es.“

Als ſie erwacht und den koloſſalen Libyer mit dem heiligen Zaïmph auf dem Rücken erblickt, ſtößt ſie einen Entſetzensſchrei aus. Man eilt herbei, der Libyer flieht, auf allen Straßen Volkswuth; doch dank dem Zaïmph, der wie das Meduſenhaupt Alles, was ihn erblickt, erſtarren macht, entkommt er glücklich.

Hier greift die Geſchichte in den Roman über. Mit einer furchtbar geiſtesermüdenden, nervenabſpannenden Genauigkeit wird uns nun, nach allen Regeln der alten Strategik, die Belagerung Karthago's durch die Söldnertruppen vorgeführt. Dieſer ganze kriegeriſche Apparat, dieſe koloſſalen Belagerungsmaſchinen, von denen eine jede Schraube, ein jedes Ringelchen, ein jeder Stift mit der langweiligſten Sorgfältigkeit beſchrieben wird, ſind für friedliebende Ziviliſten eine wahre Tortur. Dem Suffeten Hanno wird von den Söldnern eine Schlappe beigebracht, die Stadt iſt in Beſtürzung, die unruhigſten Symptome zeigen ſich unter dem Volke; der einzige Mann, der Karthago retten könnte, Hamilkar, iſt durch Parteihader von der Hauptſtadt entfernt; Alles ſcheint verloren. Da erſcheint er, ein deus ex machina, der große Stratege, der große Staatsmann, der große Kaufmann, Salammbô's und Hannibals Vater, Hamilkar Barka, der einfachſte, großartigſte und beſtgelungene Charakter des ganzen Werkes. *)

*) Der Leſer wird gewiſſermaßen enttäuſcht, in einem puniſchen Romane, in dem der große Hamilkar eine Rolle ſpielt, den größeren

Hamilkar ſchlägt die Söldner, aber der Sieg hat die Lage noch nicht gebeſſert — der Schleier Zaïmph iſt noch in den Händen der Söldner — vielleicht zürnt Moloch, der Rachegott, und verlangt blutige Menſchenopfer, die Mütter zittern, die Verzweiflung pocht an die Thore der Stadt, da faßt Salammbõ, von ihrem erbärmlichen Lehrer verleitet, einen Rieſen-Entſchluß.

Nun folgt die Geſchichte von Judith und Holofernes. Salammbõ bezahlt den Schleier — doch wir wollen den Schleier fallen laſſen; dem Matho wird der Kopf nicht abgeſchlagen, das iſt das Beruhigende an der Sache.

Mit dem Schleier kehrt der Muth, kehrt das Glück der Punier zurück. Narr' Havas, der König der Numiden, geht zu den Karthaginenſern über, und Hamilkar verlobt, mit vorſichtiger Eile, ſeine Tochter Salammbõ, die unter den obwaltenden Umſtänden nicht gut Prieſterin bleiben kann, mit dem Numiden-Häuptling. Unterdeſſen werden dem Moloch dreihundert Kinder geſchlachtet — das iſt ſo nebenbei eine kleine Epiſode — Hanno wird von Matho gefangen genommen und gekreuzigt, Matho ſelbſt aber fällt in die Hände der ſiegenden Punier — neue Gräuel, neue haarſträubende Scheußlichkeiten. Matho wird von den Henkersknechten mit Peitſchenhieben durch die Straßen gejagt, und von dem wüthenden, rohen Volke zu Tode gekratzt, geſchunden. „Die rothe, nicht mehr zu unterſcheidende, unförmige, dahintaumelnde Maſſe" — ſo wird Matho vor ſeinem Tode geſchildert — begegnet dem Hochzeitszuge von Narr' Havas und Salammbõ. Salammbõ erkennt das Ungeheuer, und in dieſem Augenblicke gedenkt ſie mit Wonne der unvergeßlichen Stunde, die ſie mit Matho zugebracht!!! Sie träumt von Liebe und lechzt danach, „die ſüßen Worte, die er ihr zugeſtammelt, noch einmal zu hören, noch einmal zu fühlen" (sentir).

Sohn Hannibal nicht zu finden. Hannibal erſcheint nur einmal als kleines Kind.

Um Gottes Willen, wie kann man ſo etwas ſchreiben? Die jungen Mädchen in Karthago mögen ſtärkere Nerven gehabt haben, als unſere Demoiſelles, das iſt ſogar ſehr wahrſcheinlich, aber welches menſchliche Weſen hat wohl jemals vor einem ſo entſetzlichen Schauſpiel etwas Anderes empfinden können, als Abſcheu, Mitleid, Entſetzen? In einem ſolchen Augenblick an Liebe denken? Nimmermehr! Wenn wir auch ſonderbare Begriffe von dieſer kathaginenſiſchen Weiblichkeit haben — namentlich nach einer gewiſſen unbeſchreiblichen Schlangen-Szene, die an Gewagtheit Alles übertrifft, was die Literatur ſeit der Ledaſage geliefert hat, — ſo werden wir uns doch niemals vorſtellen können, daß Salammbô bei dem Anblick des geſchundenen Matho nicht in Ohnmacht gefallen ſei. Wie kann ein Mann, wie Flaubert, ſich zu dergleichen geſchmackloſen Unnatürlichkeiten hinreißen laſſen?

Matho ſtirbt, Salammbô begreift, daß ſie ihn geliebt hat, ſie taumelt, fällt und haucht in demſelben Augenblick ihre Seele aus.

Das iſt der Roman. Vor allen Dingen frage ich nun, was hat der Autor damit bezweckt? Nach dem erſten Auftreten der Heldin Salammbô ſchien mir der leitende Grundgedanke klar auf der Hand zu liegen: Ich ſah die reine, keuſche Weiblichkeit in den wilden Strudel der barbariſchen Ungeheuerlichkeiten geworfen — ich ſah dieſen ſchneidenden Kontraſt und glaubte hier den Schwerpunkt des Intereſſes ſuchen zu ſollen. Der Konflikt dieſer beiden grundverſchiedenen Elemente war da — ich ſuchte nach einer Löſung, nach einem Ausgange und glaubte, der Roman würde mich darüber belehren. Das Eine meinte ich, müßte dem Andern das Feld räumen, das Eine untergehen, das Andere triumphirend auferſtehen; hier erwartete ich den denkenden Schriftſteller — ich habe ihn vergeblich erwartet.

Salammbô wird eine gewöhnliche Barbarin, wie Madame Bovary eine gewöhnliche Franzöſin geworden iſt. Anſtatt

des Ewigweiblichen, das uns „hinanzieht," ſehen wir bald, daß wir eine puniſche Leda, eine heidniſche Judith, ohne den poetiſchen Hauch der Leda und Judith, vor uns haben, ein unmenſchliches Weſen, das vor dem furchtbarſten Schauſpiel der Welt an Sinnenluſt und Liebesgenuß denken kann. Sie paßt in die Geſellſchaft, die ſie umgibt, die Gegenſätze ſchwinden. Sie iſt widerwärtig, ekelerregend, wie das ganze beſtialiſche Geſindel um ſie her.

Nichtsdeſtoweniger laſſe ich mir nicht ausreden, daß dieſer Kampf, dies verzweifelte Ringen der Weiblichkeit gegen das rohe Heidenthum, der urſprüngliche Grundgedanke, auf den der Verfaſſer ſein Werk errichten wollte, geweſen iſt. Aber, wie ich am Anfang ſagte, der Autor iſt durch die Macht ſeiner Individualität auf den Abweg gedrängt, den unſere ganze Generation eingeſchlagen hat. Er iſt in das gewöhnliche niedrige Alltagsleben gefallen, von den Höhen der Poeſie kopfüber herabgeſtürzt. Ein Talent, ein bedeutendes Talent, und dabei weder Poet, noch Moraliſt! Das iſt Flaubert, wie er ſich in Madame Bovary gezeigt hatte, wie er ſich in „Salammbô" zeigt.

So iſt „Salammbô" nichts Anderes, als ein Bilderbuch ohne Bilder, und ein ſehr abſcheuliches Bilderbuch, da Verbrechen, Scheußlichkeiten, Gräuel auf jeder Seite ſtehen. Flaubert iſt ein Wollüſtling des Widerwärtigen, wie Viktor Hugo ein Fanatiker des Elends iſt, und wenn ich auch kein Freund von Kalembourgs bin, ſo kann ich doch nicht verhehlen, daß mich das über den Titel „Salammbô" zu Stande gebrachte ſehr amüſirt hat, weil es wirklich treffend iſt. „Monsieur Flaubert," ſagte man, „voit le *sale en beau*" (Salammbô) und das iſt ſehr wahr. Im Schmutze ſucht er die Schönheit, und nur im Abſcheulichen iſt er großartig.

Wenn ich nun kurz geſtehen ſoll, welchen Eindruck das Buch auf mich gemacht hat, ſo genügen zwei Worte: Bewunderung vor einem wahrhaften Talente, unüberwindlicher

Widerwillen vor den abſcheulichen Schöpfungen dieſes Talentes. Flaubert wird gewiß nie etwas Beſſeres ſchreiben, ſein Werk wird in der Literaturgeſchichte Frankreichs Epoche machen — ein jeder gebildete Menſch, der mit der Entwickelung der franzöſiſchen Literatur fortſchreiten will, muß es geleſen haben. Wer aber möchte wohl in Deutſchland Verfaſſer eines ſo talentvollen Buches ſein?

VI.

Deutſches Element in Frankreich.

Die Geſchichte von Richard Wagner's „Tannhäuſer" in Paris.*)

Vae victis!

Die Aufrichtigkeit, die ich Ihnen ſchulde, verträgt ſich bei dem Stoffe, der heute meine Feder beſchäftigen ſoll, nur ſchlecht mit dem Reſpekt, den wir den Todten und Begrabenen ſchuldig ſind. Denn daß Wagner's „Tannhäuſer" für Paris todt und begraben iſt, darüber ſind alle Gelehrten einig, das Fiasko iſt ſo eklatant und ſo thatſächlich, daß ſich kein Jota daran ändern läßt, und nur über die Urſachen, welche dies Mißgeſchick herbeigeführt haben, macht im Publikum wie in der Preſſe ſich eine Verſchiedenheit der Meinung geltend. Man hat namentlich behauptet — und dieſe Auffaſſung hat die meiſten Anhänger für ſich zu finden gewußt — der „Tannhäuſer" ſei in Paris ſchon vor ſeiner Geburt zum Tode verurtheilt geweſen, ſo daß alſo der wahre Grund der erlittenen Niederlage hauptſächlich in der ſchlechtgelaunten Stimmung eines vorurtheilsvollen Publikums geſucht werden müſſe. Das iſt denn freilich ein ſehr einfaches und probates Mittel, alles und jedes, auch das Außerordentlichſte zu erklären und zu rechtfertigen: alles geſchieht, weil es geſchehen

*) Ein Brief an den Herausgeber des „Deutſchen Muſeums", Robert Prutz, im April 1861.

muß und auch der „Tannhäuſer“ iſt in Paris nur deshalb ausgepfiffen, weil er ausgepfiffen werden mußte — in der That, gegen Argumente dieſer Art kämpfen Götter ſelbſt vergebens. Vielleicht aber haben deutſche Leſer, auch ohne zu den Wagner-Enthuſiaſten zu gehören, nicht allein zu viel Intereſſe für den deutſchen Landsmann und ſeine Schickſale in der Fremde, ſondern — und dies letztere hoffe ich ganz beſonders — auch zu viel Ehrfurcht ſowohl vor jedem ernſten künſtleriſchen Streben, wie andererſeits vor der Macht der Oeffentlichkeit, um ſich mit einer ſo oberflächlichen Erklärung zu begnügen; dieſen ſeien denn die nachſtehenden Blätter gewidmet, auf denen ich die abſonderlichen und grauſamen Fata, ſo der „Tannhäuſer“ allhier in der guten Stadt Paris erlitten, möglichſt getreu und vollſtändig zuſammenzutragen gedenke.

Bevor wir uns jedoch dieſem unſerm eigentlichen Thema zuwenden, bevor wir uns die „Gönner“ in der Nähe betrachten, ſei es mir geſtattet, auf das Leben und Leiden des deutſchen Muſikers in Frankreich überhaupt einen Rückblick zu werfen.

Wagner kam vor ungefähr einem Jahre (1860) aus Zürich in Paris an. Außer einigen hämiſchen Notizen, die in der „Revue des deux mondes“ der Feder des Herrn Scudo entfloſſen waren, hatte ſich die franzöſiſche Kritik um den kühnen Fremdling eigentlich gar noch nicht bekümmert; ſelbſt in den Kreiſen aufgeklärter Melomanen war Wagner ſammt ſeinen Opern kaum dem Namen nach gekannt. Um nun vor allem die tödtende Gleichgültigkeit zu lockern und wenigſtens lärmende Feinde zu finden, ſah ſich Wagner veranlaßt, drei große Konzerte in den Sälen der Italieniſchen Oper zu geben. Wagner's Name war nun an allen Straßenecken in Rieſenbuchſtaben zu leſen. Die kleine ſatiriſche Preſſe, auf die Wagner thörichterweiſe zu wenig Rückſicht genommen hatte, begann die Perſönlichkeit und die Theorieen

unſeres Landsmanns zu „verarbeiten“; Wagner wurde bekannt und die Konzerte hatten alſo wenigſtens zum Theil ihren Zweck erreicht. Das Auditorium, welches großentheils aus Deutſchen beſtand, zollte dem ſehr glücklich gewählten Programm reichlichen Beifall. Es fand, daß die Anfeindungen, die man an Wagner gerichtet, wenigſtens übertrieben ſeien; es hatte Melodieenarmuth, ja Gedankenleere erwartet und fand im Tannhäuſer- und Lohengrin-Marſche, in den Ouvertüren zu „Lohengrin“, „Tannhäuſer“ und dem „Fliegenden Holländer“ wie in der prachtvollen Introduktion zu „Triſtan“ gerade das Gegentheil. Wenn auch hier und da einige ſchleppende Längen ermatteten, einige ſchroffe Abſonderlichkeiten unangenehm berührten, ſo hinterließ doch die Schöpfung ſelbſt immer einen günſtigen, ich möchte ſagen wohlthätigen Eindruck. Man intereſſirte ſich unwillkürlich an dem immer vorwärts ſtrebenden Geiſte des Komponiſten und folgte ihm, ſo gut es anging; verlor man in unverſtändlichem Harmonieengewebe die Spur, ſo wartete man ſtill und geduldig auf lichtere Einfachheiten und da man hier, ſo weit das Verſtändniß reichte, aus jeder Note den gediegenen, tüchtigen Muſiker erkannte, ſo nahm man natürlich an, daß ſich ein ebenſo großer muſikaliſcher Genius in dem noch außer dem Bereiche des gewöhnlichen Verſtändniſſes liegenden Chaos verbergen müſſe, ein Genius, der ſich auch früher oder ſpäter der geläuterten Intelligenz offenbaren müſſe. Man wußte ferner, daß es immer ſchwierig iſt, nach dem Bruchſtücke ein Ganzes zu beurtheilen. Die ſzeniſche Ausſtattung, das Spiel, das Intereſſe an der fortlaufenden Handlung, alles das mußte die Wirkung, die im Konzerte ein einzelnes Fragment ſchon hervorgerufen hatte, bei der Aufführung des ganzen lyriſchen Dramas um ein Bedeutendes ſteigern. Man erklärte ſich mit einem Worte den großen und feſtbegründeten Ruf, deſſen Wagner in Deutſchland genießt.

So hatte Wagner das Publikum für ſich gewonnen, aber welche Opfer hatte ihn das auch gekoſtet! Unbeſonnenerweiſe hatte Wagner mit dieſen Konzerten ſeinen ganzen Reichthum vergeudet. Alle effektvollen Kompoſitionen aus ſeinen beſten Werken, alle diejenigen beſonders, die in der herkömmlichen und anerkannten Opernform geſchrieben ſind, hatte er auf einen Abend zuſammengeworfen, ſo daß ihm die arg verwöhnten Zuhörer nun bei der erſten Aufführung des „Tannhäuſer" das Zorngeſchrei ihrer Enttäuſchung ebenſo wenig vorenthalten wollten, als ſie ihm früher den Jubel ihrer freudigen Ueberraſchung bekundet hatten.

Die Preſſe war nach dieſen drei Konzerten flau und unbeſtimmt. Die Kritiker wußten ſelbſt nicht recht was ſie ſchreiben ſollten und nahmen, wie gewöhnlich in dieſem Falle, zu nichtsſagenden Witzeleien ihre Zuflucht; namentlich bot ſich hier wieder dem Herrn Fiorentino, Feuilletoniſten im „Moniteur" und „Constitutionnel", eine prächtige Gelegenheit zum Testimonium paupertatis.

Aller Blicke waren auf Hektor Berlioz gerichtet. Berlioz iſt nicht nur ein ausgezeichneter Muſiker und geiſtreicher Literat, ſondern ſteht auch ſelbſt auf der äußerſten Linken des muſikaliſchen Frankreichs und wurde deshalb ohne weiteres als enthuſiaſtiſcher Verehrer der Wagner'ſchen Schule betrachtet. Sein Feuilleton erſchien im „Journal des Débats" und merkwürdigerweiſe war es eine ſehr ernſte, oft rügende Kritik der Wagner'ſchen Manier in komiſcher, leichtfertiger Stilvernummung, ein Scharfrichter in Balltoilette. Das Publikum hatte etwas ganz anderes erwartet, aber am meiſten davon überraſcht war Wagner ſelbſt.

Wagner, der gern und gut ſchreibt, nahm den Handſchuh auf und antwortete gleichfalls im „Journal des Débats" auf die verſchiedenen an ihn gerichteten Anklagen. Dieſe Antwort war ſchon an und für ſich eine Ungeſchicklichkeit. Der Kritiſirte darf die Kritiken des Kritikers am allerwenig-

ſten ſelbſt kritiſiren. Die Art und Weiſe, mit der Wagner ſeine Selbſtvertheidigung übernahm, war nun vollends ein Schwabenſtreich. Aus jeder Zeile ſtrömte die großartigſte Selbſtbefriedigung und Bewunderung ſeines Ichs; ſelbſt Viktor Hugo und Lamartine, die doch ſicherlich auf dieſem Felde etwas geleiſtet, haben ſich nie zu einer ſo koloſſalen Selbſterhöhung aufzuſchwingen vermocht. Unter andern unglaublichen Phraſen ſchrieb Wagner in dieſem dreimal unglücklichen Briefe: „es langweile ihn nachgerade, der einzige Deutſche zu ſein, der ſeine Opern noch nicht gehört habe.“

Dem pfiffigen Berlioz, deſſen „Trojaner“ (damals, im Anfang des Jahres 1861) noch immer im Portefeuille ſchlummerten, blieb nur Eine Antwort übrig: „Mein Loos iſt noch weit trauriger, denn ich bin der einzige Franzoſe, der meine Oper gehört hat.“ Berlioz war zu dieſer Witzelei vollkommen berechtigt.

Das zuverſichtliche Auftreten des deutſchen Künſtlers mißfiel der franzöſiſchen Preſſe ungemein; ihre ſchlechte Laune ſchlug zu offener Mißgunſt um, als ſie erfuhr, daß Wagner's „Tannhäuſer“ augenblicklich und vor allen andern ſchon lange zur Aufführung beſtimmten franzöſiſchen Partituren auf allerhöchſten Befehl einſtudirt werden ſollte.

Die Vorbereitungen zu der am 13. März im Opernſaale ausgebrochenen Kataſtrophe begannen auf einem Hofballe und die geiſtreiche und liebenswürdige Frau Fürſtin von Metternich war es, die mit ihren zarten weißen Händchen ſorgſam die Holzbündelchen zu dem Dank- und Freudenopfer zuſammenſchürte, das ſie dem Wagner'ſchen Genius ſchuldig zu ſein glaubte — sancta simplicitas! das Freudenfeuer wurde auch dem muſikaliſchen Reformator ein Scheiterhaufen ſeiner weltlichen Größe.

Die Frau Fürſtin von Metternich ſieht wie viele andere in der Wagner'ſchen Muſik nicht nur die Hoffnung der Zukunft, ſondern beſonders die Delizien der Gegenwart; außer-

dem fehlt es ihr weder an Muth, ihre Meinung frei herauszusagen, noch an Geist, ihre Behauptung zu vertheidigen. Als nun einst auf einem Tuilerienballe eine hochgestellte Person deutsche Musik, deutsche Kunst und das gastfreie Frankreich in alle Himmel erhob, trat die Frau Fürstin von Metternich mit ihrer unumwundenen, kecken Anklage frei hervor und ereiferte sich über die grenzenlose Gleichgültigkeit, mit welcher man in Frankreich die großen Künstler des Auslandes zu behandeln pflegte, auf das Lebhafteste. Sie wußte ihre feine Anspielung mit Weiberlist und ihres Namens würdiger Diplomatie so deutlich hervortreten zu lassen, daß selbst die Aufmerksamkeit des so beschäftigten Kaisers darauf hingelenkt und seine kaiserliche Neugier auf das Lebhafteste gereizt wurde.

Da machte denn Wagner's hohe Fürsprecherin dem erstaunten Herrscher Frankreichs die feierliche Enthüllung, daß Paris jetzt in seinen Mauern den kostbarsten musikalischen Diamanten Deutschlands im Schatten der Unbekanntheit, in den Fesseln der Unthätigkeit verborgen halte, nur weil ihm die nöthige Protektion fehle, um seine Werke zur Aufführung bringen und die seinem Verdienste schuldigen Tribute entgegennehmen zu können.

„Weibes Willen, Gottes Willen!" behauptet ein galantes Sprüchwort. Am folgenden Morgen erhielt Royer, der Administrator der Großen Oper, den kaiserlichen Befehl, den „Tannhäuser" sofort einzustudiren.

Von dem Tage dieser hohen Begünstigung datiren die Höllenqualen, die der arme Wagner in Paris ausstehen sollte. Wagner selbst ist allerdings andererseits zum großen Theil an dem Mißgeschicke schuld, das ihn seither nicht mehr verlassen hat. Seine Unverträglichkeit, sein prätentiöses Auftreten hat ihm sicherlich mehr Feinde gemacht, als seine Musik. Er ennüyirte alle Welt, alle Welt erstattete ihm Gleiches mit Gleichem zurück und ennüyirte ihn — ärgerte ihn, wie er sie

geärgert hatte. Die franzöſiſchen Journaliſten, um die er ſich gar nicht bekümmert, denen er nicht einmal Billets zu ſeinen Konzerten geſchickt hatte, ärgerten ihn ſo viel als möglich; die Operndirektion, die in ſeiner Oper das herkömmliche Tanzintermezzo reklamirte, ärgerte ihn, die unvollendete Ueberſetzung ärgerte ihn, ſein Propriétaire, mit dem er in Prozeß war, ärgerte ihn, das ſchlechte Wetter ärgerte ihn und alle dieſe Aergerniſſe vereinigt ſtreckten ihn auf das Krankenlager darnieder....

Mit ſeinem Krankſein hörten alle dieſe Qualen auf und dank dieſem „Temperaturwechſel" genas er bald wieder.

Sobald er aber wieder friſch und rüſtig dahermarſchiren konnte, begann die alte Leier von neuem. Die Ueberſetzung, erſchien der Großen Oper ungenügend, namentlich waren die Rezitative, die in dieſer Ueberſetzung wie im deutſchen Original ungereimt geblieben waren, in den Augen des Herrn Operndirektors ein gewaltiger Stein des Anſtoßes.

Die Proben brachten Wagner vollkommen außer ſich. Das Orcheſter begriff Wagner's Muſik nicht, dem Kapellmeiſter Dietſch ging es ebenſo und die vokale Ausführung ließ Alles zu wünſchen übrig. Die Chöre waren ſchlaff und unſicher; ſie glaubten falſch zu ſingen, wenn ſie richtig ſangen (wie das allerdings bei Wagner paſſiren kann), wollten dann richtig ſingen und ſangen grundfalſch.

Der Tag der Aufführung nahte und die Schwierigkeiten, die ſich dem deutſchen Komponiſten in den Weg ſtellten, vervielfachten ſich ſtündlich. Wagner wollte die erſten Vorſtellungen ſelbſt leiten, weil Dietſch, ſeiner Meinung nach, nicht im Stande ſei, die ſchwierige Aufgabe zu erfüllen.

„Das iſt des Landes nicht der Brauch!" zitirte Dietſch, der, obgleich Elſäſſer, doch die Schönheiten unſerer Literatur zu begreifen ſcheint, wahrſcheinlich um ſich über ſeine Bewunderungsimpotenz in deutſch-muſikaliſchen Zukunftsangelegenheiten zu tröſten. Der Operntapellmeiſter blieb unter-

ſchütterlich, er hat ſich die Ehre, den „Tannhäuſer" würdig zu Grabe zu tragen, nicht rauben laſſen wollen.

Aus dieſem Zwiſte entſtanden neue Streitigkeiten zwiſchen Wagner und Royer, die ſich, wenn man der kleinen Preſſe diesmal glauben darf, von Kälte bis zu wahrhaftem Haſſe ſteigerten. Außerdem verbreiteten ſich alle möglichen Gerüchte über Wagner's Oper. Man behauptete, die Klaque würde zu den Tannhäuſer-Vorſtellungen nur gegen baare Bezahlung zugelaſſen werden. Die Hunde, die für die Jagdſzene angeſchafft waren, gaben natürlich zu allen möglichen Witzeleien Anlaß. Selbſt das unglückliche Wort „Tannhäuſer", deſſen Bedeutung niemand verſtand, eignete ſich unglücklicherweiſe zu einem gräßlichen Kalembourg.*) Das alles ſind Kleinigkeiten, aber ſolche Kleinigkeiten können über Tod und Leben entſcheiden.

Die Stellung, die Wagner in Paris eingenommen hatte, war eben ganz anormal. Wenn er jetzt zu tief gedemüthigt iſt, ſo darf man nicht vergeſſen, daß er ſich anfangs auf ein zu hohes Piedeſtal geſtellt hatte. Jetzt war es zu ſpät; die Mißgunſt der Preſſe hätte wahrſcheinlich alle Akklimatiſationsverſuche vereitelt, ſelbſt wenn Wagner's ſtarrköpfiger Eigenſinn ihm ſolche geſtattet hätte. Er hat dem Pariſer Leben und Treiben ganz fremd bleiben wollen, Paris hat ihn wie einen Fremden lieblos behandelt. Und gerade dieſe außergewöhnliche Stellung, in der ſich der Wagner'ſche Geiſt gefallen hatte, war es, die ſeinem Werke ein außergewöhnliches Schickſal beſchied; ein gelindes Lob ſeiner Vorzüge, ein gefälliges Dulden ſeiner Schwächen, ein beſcheidenes Mittelding, ein succès d'estime war unter ſolchen Umſtänden nicht möglich, namentlich hierzulande unmöglich. Das Schlachtfeld von

*) Man ſagte: L'opéra de Mr. Wagner *tanne aux airs* (Tannhauser), was aus dem Pariſer Argot in's Deutſche überſetzt heißen würde: „Die Oper des Herrn Wagner langweilt tödtlich mit ihren Arien."

Paris iſt für die von Europa noch nicht ſanktionirten künſtleriſchen Größen immer ein neues Waterloo. Mit einem Einſatze, wie dem ſeinigen, ſpielte Wagner vollends ſein: aut Caesar aut nihil! Er hat ſeine Partie gänzlich verloren, er hätte ſie aber ebenſo gut brillant gewinnen können und Wagner würde durch den Beifallsruf der frivolen Weltſtadt in Zeit von 24 Stunden aus einer deutſchen Berühmtheit eine anerkannte europäiſche Größe geworden ſein.

Alle dieſe Verhältniſſe hatten der erſten Aufführung des „Tannhänſer" ein ſeltenes Intereſſe, eine außerordentliche Bedeutung beigelegt und ſo hatte ſich am 13. März Abends in dem Saale der Großen Oper jene allerdings vorurtheilsvolle Geſellſchaft vereinigt, der man jetzt den jähen Fall des „Tannhänſer" zur Laſt zu legen beliebt. Ich bedauere, wie geſagt, mich dieſer Meinung nicht anſchließen zu können. Wenn ein Menſch, deſſen Fähigkeiten und Eigenſchaften Niemand kennt, viel, d. i. zu viel von ſich reden macht, ſo kann er überzeugt ſein, daß er auf ſeinem Wege immer ebenſo viel unverſtändige Vertheidiger für ſich, wie unbeſonnene Gegner wider ſich antreffen wird. Wenn einige Laffen einerſeits ſchon vor der Aufführung des „Tannhäuſer" über Wagner das Todesurtheil ausgeſprochen hatten, ſo gab es ſicher andererſeits ebenſo viel Einfaltspinſel, die den gemarterten Halbgott ſchon von vornherein weit über Erdenbewohner wie Beethoven geſtellt hatten. Das Vorurtheil möge im Tannhäuſerpublikum geherrſcht haben, Wagner hatte alles Mögliche dafür gethan: aber das Vorurtheil war getheilt und folglich auch ungefährlich.

Wenn man ferner weiß, daß das Publikum bei allen erſten Vorſtellungen ohne Unterſchied, alſo auch bei der des „Tannhäuſer" aus genau denſelben Elementen beſteht, ſo werden Sie begreifen, daß von einer wirklichen Kabale gar keine Rede ſein kann. Uebrigens könnte ſich nur ein Millionär wie Meyerbeer im Großen Opernſaale ein ſo koſt-

ſpieliges Vergnügen erlauben, und alle Welt weiß, daß Meyerbeer die Kabale haßt.

Ich habe den beiden erſten Vorſtellungen des „Tannhäuſer“ beigewohnt — zur dritten und letzten fand ich leider keinen Platz —, habe das Publikum genau beobachtet und kann ihm unmöglich die verrätheriſche Tücke, die man ihm vorwirft, zumuthen. Das allbekannte „tout Paris“, das Amtspflicht oder Mode — eine moderne Amtspflicht — zu dieſen Feſtlichkeiten beruft, die Elite der Elite ſtrahlte wie gewöhnlich in Diamantenſchimmer im hellerleuchteten Saale. Die Herren und Damen vom Hofe, der Herr vom Hofe ſelbſt, die hohen Staatswürdenträger, Millionäre, Stutzer und Loretten erſter Klaſſe trugen wie immer, unter dem Vorwande, den Werth des neuen lyriſchen Dramas abzuſchätzen, alle erdenklichen Erzeugniſſe des erfinderiſchen Luxus und verſchwenderiſchen Ueberfluſſes zur Schau. Außer dieſer ſogenannten tonangebenden Geſellſchaft war es nur noch einigen glücklichen Dilettanten, ſchauluſtigen Laffen, die ſich, man weiß nicht wie, zu allen Sehenswürdigkeiten zu drängen wiſſen, einigen Freunden des Direktors und Autors, den gefürchteten Rezenſenten und der Klaque gelungen, zu dieſer ungemein intereſſanten Première zugelaſſen zu werden.

Bevor ich in meiner Schilderung fortfahre, will ich erzählen, wie es mir gelungen iſt, als ſimpler Sterblicher, ohne Verdienſt und Glück, mit 5 Fr. baar einen Parterreplatz zu erobern.

Am Mittwoch (13. März) Nachmittags um 5 Uhr hatte ich alle Hoffnung aufgegeben, der entſcheidenden Soirée beiwohnen zu können. Ich hatte mich nämlich mit der Bitte, mir einen Platz zu beſorgen, an ein Dutzend einflußreicher Bekannten gewandt, alle hatten mir feſt zugeſagt. Am Mittwoch Morgen erhielt ich von meinem Dutzend Freunden ein Dutzend unfrankirter Briefe, die mir ihr lebhaftes Bedauern

über die Unmöglichkeit, meinem Wunſche nachzukommen, in herkömmlicher Weiſe ausdrückten.

Mürriſch und unſchlüſſig ſchlenderte ich den Boulevard entlang und ſteuerte inſtinktmäßig der Großen Oper zu. Ein Billethändler bot mir ein Parterre für zwei — Louisd'or an; ich dankte ihm höflich und kehrte um. An der Ecke der Rue Lafitte begegne ich zufällig — der Zufall hat das Pulver erfunden — dem einzigen einflußreichen Bekannten, an den ich nicht gedacht und folglich auch nicht geſchrieben hatte, nämlich dem „Chef de Claque", dem Herrn David, deſſen werthvolle Bekanntſchaft ich vor Jahren auf einem Künſtlerballe gemacht hatte. Herr David hatte mir ſogar ſeine Viſitenkarte gegeben, die Wort für Wort folgendermaßen lautet:

Monsieur dit „père" David,

Entrepreneur de succès lyriques, dramatiques et chorégraphiques à l'Académie impériale de musique et de danse.

Ich näherte mich höflich grüßend dem kleinen Allvater, den ich, ich geſtehe es zu meiner Schande, an jedem andern Tage, wenigſtens auf dem Boulevard und um 5 Uhr Nachmittags, mit der Beharrlichkeit eines Petrus verleugnet hätte, bot ihm eine Zigarre an, erinnerte ihn an den luſtigen Abend, den wir bei „unſerm Freunde" verbracht hatten, wandte überhaupt das kollegiale „wir", wenn ich von ihm und mir, von „uns beiden" ſprach, ſo oft als möglich an, erkundigte mich nach den Geſundheitszuſtänden von Frau Gemahlin und Frl. Tochter und riskirte endlich mit zitternder Stimme die beſcheidene Anfrage:

„Was halten Sie, kunſtverſtändiger Herr und Freund, von der neuen Oper?"

„Wir haben nur der Generalprobe beigewohnt. Da lobe ich mir Meyerbeer, bei dem machen wir alle Proben mit."

Ich erlaubte mir einige Bewunderungsexploſionen über Meyerbeer, die von Herrn David mit Wohlgefallen aufgenommen wurden.

„Wäre es nicht möglich", fragte ich weiter, „durch Ihre freundliche Vermittelung, für wenig Geld und viel gute Worte, einen Parterreplatz zu erschwingen?"

„Wenn Sie sich ruhig verhalten und 5 Fr. bezahlen wollen, ja! Kommen Sie mit mir in's Café, ich will Sie einschreiben!"

Wir gingen in das Café Favart gegenüber der Komischen Oper. Ich hielt mich für den Erfinder dieser in der Noth erlaubten Schmuggelei, enttäuschte mich aber bald: denn das Lokal war voll von Notabilitäten aller Branchen, die Amerika schon vor Columbus entdeckt hatten, und unter ihnen bemerkte ich mehrere meiner einflußreichen Bekannten, die gleichfalls von David's Gnaden ihr Tannhäuserprivileg erkauften.

Außer dieser bezahlenden Klaque fand ich im Café Favart auch die bezahlte, die schrecklichen „Römer", wie man sie hier nennt, mit ihren dummen niedrigen, eingedrückten Stirnen, abrütirten Augen und schmutzigen Fäusten. Die Römer rochen nach Knoblauch und waren nichts weniger als appetitlich.

Nachdem ich in dieser klassischen Gesellschaft mit meinen einflußreichen Bekannten und leerem Magen ungefähr eine Stunde gewartet hatte, wurde ich mit den andern Herren vom Père David beschieden, einem Individuum zu folgen, das von den Römern „Offizier" angeredet wurde. Wie ich später erfuhr, war dieser Offizier, den übrigens niemand für einen Vertreter der Firma Jean Maria Farina halten konnte, einer der Klaquehauptleute, die direkt unter dem Oberbefehl des Generals David stehen. Die Klaque ist nämlich ganz nach militärischem System organisirt: in der Mitte gerade unter dem Kronleuchter der Generalstab, um ihn schaaren sich in regelmäßigen Distanzen 20—30 Hauptleute, deren jeder über eine Kompagnie von 10—12 Gemeinen kommandirt, so daß das Chor der Rache ungefähr 300 Mann stark ist. Die Hauptleute müssen sehr intelligent und

routinirt ſein, um die „Intentionen“ ihres Chefs richtig zu verſtehen und die verſchiedenen Schattirungen der Beifallsbezeugungen beobachten zu können; die unter ihnen arbeitenden Gemeinen äffen ihren Offizieren blindlings nach. Nach der Bettelarie im „Prophet“ klatſcht die Klaque nur ſehr wenig, man ſchluchzt und weint, auf den Krönungsmarſch folgen hingegen immer drei oder vier Applausſalven mit Freudengeſchrei und Hallelujah!

Das Café Favart liegt, wie geſagt, der Komiſchen Oper gegenüber, folglich auf der der Großen Oper entgegengeſetzten Seite der Boulevards. Es war gegen 6 Uhr. Der Boulevard war ſehr belebt, als meine drei Leidensgenoſſen und ich, vom Offizier geleitet, der Paſſage de l'Opéra zumarſchirten; natürlich begegnete ich auf dieſer Ueberſiedelung allen Leuten, von denen ich nicht geſehen zu werden wünſchte; ſo traf ich in der Paſſage einen meiner Gläubiger, der mich mit halb erſtaunten, halb mitleidigen Blicken lange verfolgte. Auf ſeinem Geſichte las ich das aufrichtigſte Bedauern über „mich armen jungen Mann, der ſo mein Leben friſten muß.“ Seitdem hat er mich nie wieder beſucht.

Nachdem wir die Paſſage paſſirt hatten, traten wir in einen langen, engen, ſchmutzigen, dunkeln Gang, der direkt mit dem Operngebäude kommunizirt. Dort machten wir halt. Einige wenige Häuflein, je 4—6 Mann ſtark, waren ſchon vor uns angekommen, die andern ließen nicht lange auf ſich warten und nach einem Ruhepunkte von einer Viertelſtunde, in der ich Zeit gefunden hatte, mir einen gehörigen Schnupfen zu holen, brachen wir auf und folgten unſeren Mentoren in die labyrinthiſchen Gänge und Fluren der Großen Oper. Es ging treppauf, treppab, rechts, links, geradeaus und ich fing an, die Nothwendigkeit der Hauptleute zu begreifen. Plötzlich befanden wir uns auf den Brettern ſelbſt, ſtiegen eine Art Leiter herunter, langten im Orcheſter an und ſtiegen endlich, nachdem wir einige Kontrabäſſe umgeraunt,

in den Korridor des Parquets, der uns ohne weitere Gefahren nach dem gelobten Lande des Parterre führte.

Der Opernsaal war noch wüste und leer. Ich setzte mich in größtmöglicher Entfernung vom Kronleuchter, dicht neben einen gemietheten Platz. Der andere Platz neben mir war von einem meiner einflußreichen Bekannten eingenommen.

Ich sah nach der Uhr und bemerkte mit Schrecken, daß es erst halb 7 Uhr war, außerdem erinnerte mich mein Magen daran, daß die Dinerstunde ungenützt vorübergegangen sei.

So saß ich dreiviertel Stunden mit hungerigem Magen, einem angehenden Schnupfen und 300 Klaqueurs in dem noch spärlich erleuchteten Opernsaale ohne Zigarre, ohne Buch; ich war so moralisch heruntergekommen, daß ich meinen Nachbar, der ein Feval'sches Feuilleton im „Siècle" las, beneidete.

Endlich um 7¼ Uhr wurden die Pforten dem harrenden Publikum geöffnet. Die oberen, billigen Plätze waren in einem Nu von der hereinstürmenden Masse besetzt und allmählich füllten sich die aristokratischen Regionen mit dem feinen und ausgewählten Publikum, von dem ich oben sprach. Man unterhielt sich lebhaft, begrüßte sich, der Kaiser trat ein, die alles belebende Fee, Frau Fürstin von Metternich erschien in ihrer Loge, es war 7¾ Uhr. Herr Dietsch räusperte sich, klopfte auf das Pult, alles schwieg und die Ouvertüre begann mit den herrlichen Akkorden des Pilgerchors.

Die Ouvertüre, die ausgezeichnet von der Hofkapelle exekutirt wurde, lockte ein einstimmiges, ungetheiltes Bravo hervor und erst nach dem zu heftigen und zu anhaltenden Applaus einiger ungeschickten Fremde erhob sich eine sehr gemäßigte, bald unterdrückte Opposition dagegen.

Der Vorhang ging auf. Die Klaque beklatschte von neuem eine prachtvolle Dekoration, den Venusberg, in dem rechterhand auf einem Moos- und Muscheldivan Venus gebettet ist, zu ihren Füßen der von Glocken träumende Tann-

häuſer. Bacchantinnen, Liebesgötter und Liebesgöttinnen, Grazien, alle Gebilde der Liebesluſt und Wolluſt ſind in dieſer bezaubernd ſchönen Grotte, rechts und links, im Vorder- und Hintergrunde, in einem ſüßen, von laszivem Harmonieen gewiegten Halbtraum gelagert. Sie erwachen nach und nach, die Muſik ſchwillt in ewigem crescendo zum forte, zum fortissimo an. Die Liebesteufel ereifern, verfolgen, erhaſchen ſich und machen dabei alle möglichen, graziöſen Stellungen, die ich durchaus nicht verſtanden habe. Die Balletmuſik, die Wagner eigens für Paris geſchrieben hat, übertrifft an Gewagtheit, an Delirium möchte ich ſagen, alles Dageweſene. Ich habe vor dem Muſiker Wagner einen Reſpekt, welcher der Verehrung ſehr nahe kommt und verbeuge mich reſpektvoll vor der großen Idee, die er in ſeinem Ballet auszudrücken verſuchte. Daß es ihm aber nicht gelungen iſt, dieſe Idee faßlich, natürlich und anſchaulich zu formen, das kann ich ihm ſchriftlich geben. Wenn er in dieſem Ballet ſeinem „Syſteme von der fortlaufenden, ununterbrochenen Melodie“ getreu geblieben iſt, ſo kann er ſich rühmen, ſeinen Reichthum wie ein Geizhals ſorgſam an einem entlegenen Orte verſcharrt zu haben; ich habe mit dem beſten Willen keine Spur davon entdeckt. Unmögliche chromatiſche Figuren, ohne Farbe, ohne Charakter, ohne Rhythmus, die in ſchroffſten Kontraſten mit furchtbaren nie aufgelöſten Diſſonanzen, bald im Streichquartett, bald bei den Bläſern wiederkehren und immer wiederkehren, ſcheinen in ihrem Innern jene „fortlaufende, ununterbrochene Melodie“ zu verbergen, nach der ich mich vergeblich umgeſchaut habe. Ich will dieſem Tanzwirrwarr eine gewiſſe leidenſchaftliche Stimmung nicht abſprechen, aber ich verweigere ihm aus voller Ueberzeugung ſelbſt die leiſeſte Idee von wohlthätiger Kunſtſchönheit. Mit dem Unſchönen und Widernatürlichen erreicht man aber nie die Höhen der ſchönen Natur. Dies Geheul und Geſchrei, Gekreiſch und Geſtöhn verſetzt den Geiſt allerdings in die diaboliſchen Rei-

gen einer Brockennacht, gibt ihm aber einen zu wahren Vorgeſchmack von den Qualen der Ewigverdammten, als daß er ſich nach ſolchen Erfahrungen ſehnen könne. In dem furchtbaren Getöſe wittert das Ohr plötzlich das Nahen eines herzerfreuenden muſikaliſchen Gedankens — eine Oaſe in der Wüſte — es horcht auf, es ſchmachtet und gelüſtet nach dieſer Labung — in demſelben Augenblicke aber verliert ſich die Spur in dem lärmenden, unmuſikaliſchen Geräuſche, und die frohe Hoffnung wird zu nichte. Niemals habe ich mir von den Qualen des hungernden Tantalus eine deutlichere Vorſtellung machen können, als beim Anhören des Tannhäuserballets.

Ich begreife ſchon, daß ſich Tannhäuſer nach der „Glocken lieblichem Geläute" auf der ſchönen Erde ſehnt, wenn man ihn mit ſolcher Muſik im Venusberge regalirt.

Nach dem ohrenzerreißenden fortissimo geht die Muſik im decrescendo zum piano, pp., ppp. über und verſtummt. Mit ihr verſchwindet auch Frau Venus' leidenſchaftliche Umgebung, die Springer und Tänzer ziehen ſich in ihre Gemächer zurück — und als Alles wieder ruhig, ſtill und friedlich geworden iſt, erwacht Tannhäuſer aus ſeinem ſüßen Traum. In dem Mordſkandale hat er ſanft geſchlafen und von Glocken geträumt, die wiedereingetretene Ruhe ſchreckt ihn aus der Ruhe auf. So ändert man ſein Temperament, wenn man zuviel mit Frau Venus umgeht.

Das ſchon ſchlecht geſtimmte Publikum machte dem unverzeihlich ungeſchickten Applaus der Klaque eine noch immer ſehr gelinde Oppoſition, aber die Länge des folgenden Duetts zwiſchen Venus und Tannhäuſer fing an es herzlich zu langweilen. Man bemerkte einige Knittelverſe, die man eher in einem Neujahrsbonbon als in dem lyriſchen Drama erwartet hätte, z. B.:

Si les dieux aiment constamment,
Le coeur de l'homme est plus changeant.

Doch gerade in dem ungeheuern Mangel an constance, von dem Tannhäuser in Zeit von 20 Minuten so reichliche Beweise ablegt, fand das Publikum eine Entschädigung, eine schreckliche Entschädigung für die Langweile, die es ausgestanden hatte. Es lächelte über die weibische Wankelmüthigkeit des großen Niemann, der, nachdem er seinen festen Wunsch, die Erde wiederzusehen, kund gegeben, die Leier ergreift, ein Lied zu Ehren der Göttin singt, dann mit schmerzlichen Reflexionen von Neuem die Königin ersucht, ihn ziehen zu lassen, von Frau Venus besänftigt von Neuem zur Leier greift, abermals der Liebesgöttin sein Lied erschallen läßt, wiederum von irdischem Heimweh erfaßt, nochmals von Liebesbalsam geheilt eine dritte Hymne anstimmt ꝛc., bis er sich endlich mit einem Knalleffekt der Liebesfesseln entledigt.

Man lächelte, sage ich, und dieses wohlgefällige Lächeln war in der so ernsten Situation schlimmer als Pfeifen und Zischen.

Die Abschiedsszene des Ritters hatte das Publikum durchaus nicht ergriffen und deshalb war auch die Wirkung, welche die zweite Szene hervorbringen sollte und in Deutschland hervorbringt, gänzlich verfehlt.

Denn der Kontrast zwischen der schmerzlichen Verzweiflung im Venusberge und der ruhigen, stillen Natur, die Wagner in der zweiten Szene vorführt, der ungetrübt blaue Himmel, das junge Grün, der schöne Frühlingsmorgen, der Friede und Freude athmet, Alles das hatte dadurch, daß die erste Szene nicht begriffen war oder nicht begriffen werden konnte, keine raison d'être mehr, und als nun gar der Hirtenknabe sein primitiv unschuldiges Liedchen von „Frau Holda" anstimmte und ohne alle Orchesterbegleitung die Schalmeiritornelle dazu spielte, da artete das Lächeln zu einem offenen, freien Gelächter aus. Man entdeckte sogar, daß das von der Oboe geblasene Nachspiel der Sontagspolka (!) nachgebildet sei. Das Schellengeläute der blökenden Heerde wirkte

nur komiſch und in dieſer heitern Laune konnte das Publikum natürlich die großartige Schönheit des Pilgerchors nicht würdigen. Das Septett, das den erſten Akt beſchließt, brachte hingegen eine außerordentliche Wirkung hervor, es hätte nicht viel gefehlt, ſo wäre es da capo verlangt. Aber die verwünſchte Hundemeute, die am Koppelriemen von den Rüdenknechten herbeigeführt wurde, verwiſchte wieder den günſtigen Eindruck, den die Muſik hervorgebracht hatte und gab zu neuem Gelächter Anlaß. Dennoch war das Fiasko nach dem erſten Akte noch ſehr zweifelhaft.

Der zweite Akt ließ das Auditorium eiskalt bis zum Marſch, den das Orcheſter ſehr gut ſpielte und der ohne die geringſte Oppoſition allerſeits auf das Lebhafteſte applaudirt wurde. Merkwürdigerweiſe ging das prachtvolle Zwiſchenſpiel nach dem langen Rezitativ des Landgrafen, während welches die vier Edelknaben den goldenen Loſungsbecher den Minneſängern reichen, ganz unbemerkt vorüber.

Der Sängerwettſtreit iſt offenbar zu lang. Mit deutſchen Ohren kann man ſich allenfalls noch an den deutſchen Worten, die deutſche Künſtler vortragen, intereſſiren. Aber wenn die franzöſiſchen Librettiſten dem armen Biterolf folgende Liebeshymne in den Mund legen, ſo frage ich, woran ſich ein Publikum ergötzen ſoll, das auf italieniſche Liebesarien gehofft und nun eine einförmige muſikaliſche Deklamation reinſten Waſſers findet? Biterolf ſingt nämlich im Franzöſiſchen folgendermaßen ſeine alte Kriegerliebe:

Amour! . . . pour t'épargner un outrage,
Je verserai joyeux mon sang.
Pour la vertu, l'honneur des dames
Ce fer se croise avec bonheur!

Alſo „kreuzte ſich“ im Mittelalter „das Schwert mit dem Glücke“. Bemerken Sie gefälligſt die Euphonie in Wolfram's keuſcher Liebeshymne:

L'éclat *est é*ternel! (ſprich: Lehklathetehternell).

Die auf Tannhäuſer einſtürmenden Minneſänger ſangen, um ihre Entrüſtung anzudeuten, wüthend falſch; das Publikum lachte nach Herzensluſt, und als endlich im Schlußtakte des unglücklichen zweiten Aktes, nach dem getragenen, in kirchlicher Strenge gehaltenen Chore „Nach Rom!", die Violinen unerwartet einſetzten und die Geiger, mit furchtbarer Leidenſchaft, mit Windeseile, im grellſten Kontraſte zum Vorhergehenden einen Fortiſſimolauf über die vier Saiten ihres Inſtruments erſchallen ließen, da brach ein homeriſches Gelächter aus, der Vorhang fiel und das Schickſal der Wagner'ſchen Oper war nun entſchieden!

Im dritten Akte wurde dennoch der „Pilgerchor" und der „Abendſtern" ruhig und mit mäßigem Beifall angehört. Jedoch geſtattete das Publikum dem keuſchen Wolfram nicht, ſeine Romanze mit der ſchon zu oft gehandhabten Harfe zu begleiten, er ſang den „Abendſtern" ohne Harfe und Tannhäuſer, der mit den Worten: „C'est le son d'une harpe!" eintritt, mußte Lalalalala ſingen, um nicht von Neuem lächerlich zu werden. Alles Uebrige wurde ausgelacht. Das Gebet Eliſabeth's erſchien unerträglich lang und langweilig, die Pilger wurden mehrfach durch lebhafte Ungeduldsbezeugungen unterbrochen, Frau Venus wurde mit Gelächter begrüßt und man fand das tragiſche Ende des verdammten, durch den Tod erlöſten Sünders außerordentlich komiſch.

Das iſt in allen ſeinen Details der Verlauf der erſten Tannhäuſeraufführung, und ich fühle mich nun freier und unbefangener, die Frage, weshalb der „Tannhäuſer" in Paris durchgefallen iſt, beantworten zu können.

Wagner hatte es allerdings gewiſſermaßen mit ſeinen Richtern von vornherein verdorben, aber die Richter haben ſich dennoch, ihren Prinzipien und Anſichten nach, gerecht gezeigt. Sie haben Alles gut gefunden, was ihnen gut ſchien, ſie haben der Ouvertüre, dem Septett, dem Marſche und dem „Abendſtern" reichlichen und verdienten Beifall geſpendet.

Dieſe Kompoſitionen ſind aber gerade im Stile der herkömmlichen alten Opernform geſchrieben, liegen im Bereiche des franzöſiſchen Verſtändniſſes, behagen dem Geſchmacke und genügen mit Einem Worte den Anforderungen, die man hier an den Opernkomponiſten ſtellt.

Dahingegen hat daſſelbe Publikum durch Pfeifen und Ziſchen, ja ſogar durch Hohngelächter ſein gänzliches Verwerfen der Wagner'ſchen Reformation bekundet. Es will von der neuen Richtung, von der „Zukunftsmuſik" — um einen gebräuchlichen, wenn auch nicht anerkannten Ausdruck zu gebrauchen — abſolut nichts wiſſen und hat von dieſem Standpunkte aus die großartigen Schönheiten, welche die Partitur an den nicht applaudirten Stellen gerade am meiſten bietet, nicht gewürdigt oder auch nicht zu würdigen gewußt. Die Schuld liegt alſo nicht am Vorurtheile des Publikums, ſondern an ſeinem Geſchmacke, nicht an der ſchlechten Laune der Pariſer, ſondern an der Beſchaffenheit der Wagner'ſchen Partitur. Ja, ich glaube der Wahrheit ſehr nahe zu ſein, wenn ich behaupte, daß der warme Beifallsruf des Auditoriums aus ebenſo aufrichtigem Herzen gedrungen iſt, wie ſeine tobende, oft unſchickliche Mißbilligung. Lümmel und Flegel gibt es ja überall! Aber dieſe Herren haben den Fall höchſtens beſchleunigt, auf keinen Fall provozirt. Der „Tannhäuſer" hat dem Publikum, dem unbefangenſten Publikum mißfallen, das iſt offenbar. Iſt es erlaubt, hier von meinen perſönlichen Eindrücken zu ſprechen, ſo muß ich bekennen, daß mich der „Tannhäuſer" auf beſcheidenen deutſchen Provinzialbühnen ebenſo intereſſirt und entzückt, als er mich auf der Pariſer Großen Oper kalt gelaſſen und gelangweilt hat.

Ich will hiermit den Künſtlern, welche die Verantwortlichkeit der Tannhäuſerinterpretation übernommen, durchaus keinen Vorwurf machen, erkenne im Gegentheil mit Freuden an, daß ſie alles Erdenkliche gethan haben, um das baufällige

Gebäude mit ihren tüchtigen Kräften zu ſtützen. Wenn ihnen dies dennoch nicht gelungen iſt, wenn das Publikum an dem Sturze des „Tannhäuſer“ unſchuldiger iſt, als man behauptete, ſo muß man wohl die hauptſächliche und eigentliche Urſache des Fiasko noch in etwas Anderem ſuchen, und ich glaube mich nicht zu täuſchen, wenn ich dieſelbe beſonders in der Verpflanzung des germaniſchen Gewächſes auf galliſchen Boden ſelbſt ſehe.

Der deutſche „Tannhäuſer“ gleicht dem franzöſiſchen, wie der Tag der Nacht. Das Drama iſt nicht wiederzuerkennen; ich habe Ihnen ſchon einige Beweisproben aus der Ueberſetzung mitgetheilt. Herr Nuitter hat unter Anderem auch „Wanderſtab“ mit „bâton du chemin“ (?) überſetzt, gerade wie Kladderadatſch-Müller und Schulze während ihres Aufenthaltes in Paris „Heil dir im Siegerkranz“ mit „Salut à toi! dans la guirlande des victoires“ im Franzöſiſchen wiedergaben. Die Interpreten, das Publikum, alles iſt verändert, ganz verändert. Ueberhaupt iſt der Genius dieſer beiden Nachbarſtämme ein ſo gänzlich verſchiedener, ihr Geſchmack, ihre Auffaſſungen, Gedanken, Empfindungen weichen ſo ungeheuer von einander ab, daß man ſich ein zufälliges Zuſammentreffen ihrer beiderſeitigen Wünſche faſt nur dadurch erklären kann, daß ſich die Extreme berühren.

Der „Tannhäuſer“ iſt, wenn auch kein vollendetes Kunſtwerk, doch für uns Deutſche immerhin der ſprechende Beweis eines kühnen, denkenden, kunſtdurchdrungenen und vorwärts dringenden Geiſtes. Das fühlen wir inſtinktmäßig aus jeder Note heraus, und das genügt uns, einen Mann wie Wagner nicht auszulachen, der nichts weniger als lächerlich iſt. Von dieſem rein nationalen Gedankenaustauſch bleiben die Franzoſen ungerührt. Was uns bei Wagner kühn erſcheint, wird von ihnen mit Frechheit bezeichnet. Die Willenskraft, die wir an ihm bewundern, gilt in ihren Augen für Unverſchämtheit; während er, unſern Begriffen nach, unerſchrocken

und unentmuthigt das Material zu einem Zukunftsbaue zusammenträgt, ist er, den ihrigen nach, nur ein frevelhafter, verächtlicher Paria, der auf die Gottheiten der Vergangenheit speit. Sie lachten ihn aus, das war für sie am Bequemsten und für Wagner am Empfindlichsten.

Bei der zweiten Aufführung des „Tannhäuser" hatte Wagner an der Partitur bedeutende Aenderungen vorgenommen, namentlich hatte er alle Passagen, welche die Heiterkeit des Publikums hervorgerufen hatten, zu beseitigen gesucht. Das erste Duett, die Rezitative des Landgrafen, der Wettstreit der Sänger und einige andere Längen waren verkürzt, die Schalmeiritornelle und die ganze Venusszene im dritten Akte gestrichen, die Violinfigur im Schlußtakte des zweiten Akts verändert, die Hundemeute erschien nicht mehr, Wolfram trat im dritten Akt ohne Harfe auf, und Tannhäuser fiel nicht mehr so oft zu Boden, worüber man jedesmal gelacht hatte. Deshalb wurde auch weniger gelacht, aber desto mehr gepfiffen und in der dritten und letzten Vorstellung soll der Skandal noch viel ärger gewesen sein. Man pfiff in den dramatischsten Stellen Gassenhauer, welche Gassenbuben sehr ergötzten.

Wagner hat deshalb seine Oper am 25. März zurückgezogen, „mir bleibt anständigerweise nichts anderes übrig", schrieb er an den Operndirektor.

Um meinen Bericht noch zu vervollständigen, will ich dem Benehmen der Pariser Kritik noch einige wenige Worte schenken. Unwillkürlich erinnere ich mich der traurigen Wahrheit, die der misanthropische Ovid in der Verbannung niederschrieb:

> Donec eris felix, multos numerabis amicos,
> Tempora si fuerint nubila, solus eris!

Außer Herrn d'Ortigue in dem „Journal des Débats" dem der taktvolle Berlioz seinen Platz eingeräumt hatte, und Franc Marie in der „Patrie" ist die ganze Pariser Kritik

mit mehr oder weniger Geist auf das Schonungsloseste und Unbesonnenste über den armen Wagner hergefallen, und selbst ein junger Deutscher, der französischen Blättern verlangte Artikel liefert, hat es für passend befunden, sein Publikum auf Kosten eines besiegten Landsmanns zu ergötzen.

Von den gehässigen Gegnern Wagner's mache ich zu Gunsten des Herrn Paul de St.-Victor in der „Presse“ eine Ausnahme. Er begründet seine heftige Anklage wenigsteus auf Ueberzeugung und Geist, zwei Raritäten, die ich manchem Kritiker zu Weihnachten wünsche. Aber weshalb findet Herr Paul de St.-Viktor den Pilgerchor langweilig und kläglich, wenn er dem Finale im dritten Akt einen imposanten, erhabenen Charakter zuerkennt? In Geschmackssachen hören allerdings alle Streitigkeiten auf, doch erlaube ich mir dem geistreichen Feuilletonisten die einfache Bemerkung zu machen, daß das „imposante“ Finale zufälligerweise der „klägliche“ Pilgerchor selbst ist.

Ein anderer Rezensent, der in einem Spezialblatte „Le messager des théâtres“ schreibt, scheint über Wagner ganz genaue Erkundigungen eingezogen zu haben. Er macht seinen unglücklichen Lesern die belehrende Enthüllung, daß „Tristan und Isolde“ den ersten Abschnitt in dem noch nicht vollendeten Operuzyklus „Die Nibelungen“ bildet. Ferner soll, seinem Wissen zufolge, das „Vaisseau fantôme“ in Deutschland mit großem Jubel aufgenommen sein, während der „Hollandais volant“ ohne erfreulichen Erfolg aufgeführt sei. Das erinnert mich an einen meiner Freunde, der Jean Paul nicht ausstehen konnte, aber für Friedrich Richter schwärmte.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Gedruckt in der Stahl'schen Buchdruckerei in Düsseldorf (Grabenstraße.)

F. X. BEER
kgl. Hofbuchbinder
in
MÜNCHEN
Ledergasse N. 25.